
Lobe



Lehrbuch

der

musikalischen Komposition

von



J. C. Lobe,

Professor.

Erster Band.

Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken.

Zweite verbesserte Auflage.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1858.

»*Toute méthode doit être facile, pour être d'un usage commun.*«

Voltaire.

»Lehrbücher sollen anlockend sein; das werden sie nur, wenn sie die heiterste, zugänglichste Seite des Wissens und der Wissenschaft darbieten.«

Goethe.

Ihrer Kaiserlichen Hoheit

der Frau

Grossherzogin zu Sachsen,

Grossfürstin von Russland,

in tiefster Ehrfurcht und Dankbarkeit

gewidmet

voo

J. C. Lobe.

Vorrede zur ersten Auflage.

Ich habe mir einen Schüler vorgestellt, der etwas Klavier spielt, von Komposition aber noch gar nichts versteht, und also mit den ersten Elementen der Harmonielehre anzufangen hat.

Ein solcher Schüler soll, wenn er alle Regeln dieses ersten Bandes gehörig gefasst, und die vorgeschriebenen Uebungen treulich durchgearbeitet hat,

das Streichquartett, sowie alle Arten von Klavierkompositionen technisch sicher komponiren, ja, wenn er nicht ganz talentarm ist, auch wohlgefällig schaffen können.

Dass diese, bisher in einem musikalischen Lehrbuche als nächstes Ziel noch nicht gestellte und behandelte Aufgabe in verhältnissmässig sehr kurzer Zeit gelöst werden kann, davon hat mich eine langjährige Erfahrung vollkommen überzeugt. Dass aber ein solcher, der Praxis unmittelbar zuführender Lehrweg bedeutende Vortheile gewährt, wird unschwer zu erweisen sein.

Er ist zunächst der allgemeinen Natur, dem Grundverlangen aller Lernenden entsprechend.

Was zeigt sich an den Kunsttalenten am frühesten? — Feuriger Schaffenstrieb. Ueber alle Regeln und Uebungen hinweg möchten sie gleich zur That. Sie möchten wenigstens morgen ernten, was heute gesäet worden. Wird dieser Schaffenstrieb nicht zeitig befriedigt, wird der Schüler zu lange mit blossen Regeln und Uebungen hingehalten, von denen er kein Resultat auf die wirkliche Komposition erblickt, so erkaltet der Eifer, mit dem er in der Regel seine Studien beginnt, und von dem Augenblick an kommt er nicht mehr vorwärts, ja, er verlässt oft die Lehre ganz.

Wenn man daher den Studiengang so einrichten kann, dass die Uebungen alle, gleich vom Anfang herein, wirkliche kleine Tonbilder werden, die sich mit den stufenweise weiter erschlossenen Regeln auch weiter ausspinnen, aneinanderreihen, und zuletzt zu ganzen Tonstücken zusam-

menfügen und ausbilden, so wird des Jüngers Lernlust nicht allein nic ermatten, sondern im Gegentheil sich immer mehr beleben und steiger

Aber sollte das möglich sein?

In der Malerei sehen wir einen solchen Bildungsgang. Nach wenige kurzen Vorübungen werden dem Schüler gleich einzelne, kleinste Theil des menschlichen Körpers, Auge, Ohr, Nase, Mund u. s. w., zum Nachzeichnen vorgelegt. Dann lernt er mehrere mit einander verbinden, unc so geht es stufenweise fort, bis er ganze Figuren darstellen kann.

Was gehört nun z. B. dazu, folgendes kleine Tonbild komponiren zu können?



Die Kenntniss der harten Dreiklänge auf der ersten, vierten und fünften Stufe der Dur-Scala; wenige Regeln zur richtigen Verbindung derselben, sowie zu der Fort- und Ausspinnung zweier Takte, durch Wiederholung zu einer Periode. Was gehört dazu, um aus diesem Gedanken hunderterlei Gestaltungen ganz verschiedenen Charakters zu bilden? z. B.

Scherzo.

Violino 1.

pizz.

Violino 2.

pizz.

Viola.

pizz.

Cello.

pizz.

Nichts als eine andere Rhythmisirung!

Und dazu gelangt der Schüler schon nach wenigen Lektionen, auf der 21. und 22. Seite dieses Buches.

Dieser Lehrgang ist aber zweitens auch dem neueren Standpunkte unserer Kunst angemessen.

Unsere Zeit macht andere Ansprüche an die Komponisten als eine frühere. Ein Quartett im Beethoven'schen Geiste zu schaffen, setzt eine reichere Phantasie und Einbildungskraft voraus, als etwa die Verfertigung einer Fuge.

Nun ist es wohl keine Frage, dass die ersten Eindrücke, welche die Jugend empfängt, die nachhaltigsten und entschiedensten für die künftige Bildung sind. So muss auch die Art von Musik, mit welcher des Schülers Phantasie zuerst und längere Zeit genährt wird, seine Geschmacksrichtung bestimmen und das Hauptmaterial zu seinen eigenen Hervorbringungen liefern. Das beste Feld treibt nur hervor, womit es befruchtet worden, und wer Blumen ziehen will, darf kein Korn aussäen. Was würde man zu einem poetischen Talente sagen, das seine Sprache, anstatt nach Goethe und Schiller, zunächst nach Opitz und Logau bilden wollte? Dasselbe würde es sein, wenn man des jetzigen Schülers Einbildungskraft, anstatt mit den blühenden Bildern unserer grossen modernen Meister, zuerst mit den Gedankenformen der Fuge und des gebundenen Styls besäete.

Aus demselben Grunde und desselben Vortheils wegen, um die Phantasie und Einbildungskraft des Schülers früh zu bereichern, habe ich sehr viele Beispiele vorgeführt, und sie stets nur den besten Meistern entnommen. »Was man Einem vor die Augen bringen kann, giebt man ihm am sichersten«. Und »den Geschmack kann man nicht am Mittelgut bilden, sondern nur am Allervorzüglichsten«, — sagt Goethe. Und ich meine, er hat in beiden Sätzen recht. Der erste verlangt die Anschaulichmachung der Regel durch das Beispiel. Der zweite will, dass das Beispiel zugleich ein vorzügliches sei, damit es den Schönheitssinn des Schülers wecke und ausbilde. Wenn schlechte Beispiele gute Sitten verderben,

so müssen schlechte Beispiele bei denen noch verderblicher wirken, deren Sitten überhaupt erst gebildet werden sollen.

Findet man diese Gründe, wie ich hoffe, genügend, meinen eingeschlagenen Lehrweg zu rechtfertigen, so wird auch die Nothwendigkeit erkannt werden, schon in diesem ersten Bande einige Andeutungen über den geistigen Inhalt der Tonstücke, über das Wahre und Schöne in der Musik zu geben. Dem gelehrten Aesthetiker werden sie wahrscheinlich zu materiell, zu handwerksmässig klingen. Immerhin! Wenn sie nur dem Schüler nützen; wenn sie diesen nur befähigen, seinen Versuchen einen bemerkbaren geistigen Inhalt einzuprägen. Und dass sie dies vermögen, darf ich versichern, da ich es an zahlreichen Schülern erprobt habe.

Wenn ich dazu komme, diesen Gegenstand in einem eigenen Werke abzuhandeln, werde ich ihn höheren Ansprüchen näher zu bringen suchen.

Den Gebrauch des Werkes anlangend, bitte ich die folgenden Bemerkungen zu beachten.

Man wird den hier angegebenen Lehrgang nicht als einen absolut für jeden Schüler passenden halten und Schritt für Schritt befolgen können, ebenso wenig, als der Arzt eine und dieselbe Krankheit bei verschiedenartigen Individuen ganz gleich behandeln kann. Die Anlagen der Lernenden, ihr Begriffsvermögen, ihre mitgebrachten Kenntnisse sind ja so sehr verschieden. Jeder Schüler ist für mich ein Phänomen, das ich erst genau in seinem besonderen Wesen zu erforschen suche. Danach wähle und ordne ich die Folge der Lehrmomente.

Dem Plane des ganzen Werkes nach musste in diesem ersten Bande viel Lehrstoff verarbeitet werden: die ganze Harmonielehre, Modulation, alle Setzweisen, homophone wie polyphone, von der Ein- bis zur Vierstimmigkeit für das Streichquartett, bis zur Zehnstimmigkeit für die Klavierkomposition; Nachahmung, thematische Arbeit, Periodenbau und Formenlehre.

Gedrängtheit ohne die Vollständigkeit zu beeinträchtigen, ohne etwas Wesentliches zu übergehen, und ohne der Verständlichkeit zu schaden, war daher die nicht ganz leichte Aufgabe.

Ich suchte sie dadurch zu lösen, dass ich im Anfange jede Regel und die nöthige Uebung dazu einzeln aufstellte, später aber diese Ausführlichkeit aufgab, und die Lehren über einen Gegenstand, z. B. über die harmonische Figurirung u. s. w., mehr zusammenfasste. Der Lehrer muss aber stets an der ersten Methode festhalten und jeden Lehrsatz besonders durchüben lassen.

Mein Verfahren bei den meisten Schülern, die von vorn anfangen, ist ungefähr folgendes.



In der Regel halte ich mich genau an den Gang des Buches bis zu Seite 66.

Mit dem funfzehnten Kapitel, in welchem die ganze Lehre von der harmonischen Figurirung zusammengefasst ist, beginnen die Uebungen, welche früher mit dem einfachen Kontrapunkt, der Choralfiguration u. s. w. angestellt wurden, nämlich, die Stimmen melodisch von einander verschieden führen und behandeln zu lernen. Zu diesem Behuf trage ich dem Schüler aus genanntem Kapitel zunächst vor, was von Seite 66 bis 72, bis zu dem Beispiel 187 abgehandelt ist; hierauf zeige ich ihm an den Beispielen von 204 bis zu 278, in welchen keine einzige durchgehende Note vorkommt, dass es vierstimmige Hauptsetzweisen nicht mehr als die auf Seite 67, 68 und 69 unter *a.*, *b.*, *c.*, *d.* und *e.* in den Beispielen von 175 bis zu 181 aufgewiesenen giebt.

Alsdann beginnen die Uebungen in folgender Weise.

In allen möglichen Tonstücken, von dem kürzesten bis zu dem längsten, kommt es bei der harmonischen Figurirung hauptsächlich auf zwei Hauptmomente an, nämlich:

a. welche Regeln bei der Figurirung eines Akkordes zu befolgen sind; und

b. was bei dem Uebergangspunkte von einem zu dem andern Akkorde zu beobachten ist.

Ich fange nun mit der ersten Figurirungsmaxime an, Seite 68, Beispiel 175, welche heisst: drei Stimmen haben dieselben Motive, eine, gleichviel welche, hat andere, und gebe dem Schüler auf, diese Maxime wechselweise in allen Stimmen, auf einem Akkorde in einem Takte ausüben zu lernen, zunächst vierstimmig.

Die einfachste Methode zu allen Gestaltungen der Art überhaupt ist auf Seite 115 bis zu 122 angegeben.

Kann der Schüler einen Akkord figuriren, so wird die Uebung auf zwei Akkorde in zwei Takten ausgedehnt, wobei die Regeln für den Uebergangspunkt zur Berücksichtigung kommen, welche auf den Seiten 72 bis 74 angegeben sind.

Dadurch, dass die Uebung zunächst nur auf einen Akkord und nur auf den kleinen Raum eines Taktes beschränkt ist, wird sie dem Schüler ausserordentlich leicht, und ebenso leicht wird die alsdann in zwei Takten mit zwei Akkorden. Hat er daher die Regeln dafür begriffen und vermag er diese sicher auszuüben, so ist er mit einem Male im Stande, die Hauptaufgabe zu lösen, d. h. alle Beispiele der Meister von 204 bis 278 in unerschöpflichen Weisen nachzuahmen. Denn was man mit zwei Takten und zwei Akkorden kann, kann man mit allen möglichen Akkorden und den längsten Akkordreihen.

Darauf gehe ich zu der drei- und zweistimmigen Figurirung über, die dem Schüler wenig Schwierigkeiten mehr bereitet.

Ganz auf dieselbe Weise verfahre ich mit dem siebzehnten Kapitel, worin die Durchgänge aller Arten abgehandelt werden. Der Hauptpunkt, worauf es bei den Durchgängen ankommt, ist in dem Anhang zu diesem Kapitel angegeben, den man vorher durchlesen möge.

Nun kann man an das Kapitel von der Variation gehen. Manchen Schülern werden jedoch diese Uebungen noch zu mühsam, und halten sie zu lange auf. Mit solchen gehe ich vom siebzehnten Kapitel zu dem neunzehnten, zwanzigsten und einundzwanzigsten über, und führe sie dann gleich zu dem vierundzwanzigsten Kapitel, den Nachahmungen. In diesem Kapitel liegt die Vervollständigung der polyphonen Setzweise, wenn nämlich bei allen Uebungen in den verschiedenen Nachahmungen von dem Lehrer der Grundsatz festgehalten wird, dass jede Stimme von der anderen rhythmisch verschieden behandelt werden soll.

Ich fange mit der zweistimmigen Nachahmung an, und wieder mit der kleinsten Art, das Modell ein Takt, die Nachahmung ein Takt; dann wird als Modell ein Abschnitt, zuletzt ein Satz genommen. Dieselbe Prozedur ist bei der dreistimmigen und später bei der vierstimmigen Nachahmung beizubehalten.

Diese Uebungen, welche des Schülers Phantasie befruchten, ihm einen reichen Vorrath brauchbarer Skizzen, gediegener Gedanken liefern, die er später zu seinen Kompositionen benutzen kann, sind zugleich die zweckmässigsten Vorbereitungen für die Fuge, wovon man sich hoffentlich überzeugen wird, wenn der dritte Band meiner Kompositionslehre erscheint.

Ausserdem noch machen diese Uebungen nebst den von Seite 269 bis 271 angegebenen, in der Regel auch alle Uebungen in der Harmonisirung von Chorälen überflüssig. Ich lasse nämlich den Schüler gern alles selbst machen und erfinden, weil dadurch sein Geist früher und schneller zum selbstthätigen Schaffen befähigt wird. Ich schreibe ihm also weder Bässe, noch Melodien, noch Mittelstimmen zur Harmonisirung hin. Dies alles macht der Lernende nach dem Plane dieses Buches selber, denn die allermeisten Schüler bringen die Gabe, melodisch zu erfinden, oder das melodische Element in den harmonischen Uebungen zu empfinden, schon mit. Wo das indessen nicht der Fall ist, und es trifft sich zuweilen, da muss allerdings der Lehrer die ältere Methode zu Hilfe nehmen, welche in dem dreiundzwanzigsten Kapitel angegeben ist.

Ich verfahre bei solchen Schülern vom Anfang herein in folgender Weise. Bei den ersten Verbindungen der Dreiklänge schreibe ich gleich die Stufenzahlen hin, z. B.

1 5 1 4 1.

Danach muss der Schüler den Bass in Vierteln setzen, ohne Takt, und dann die drei Oberstimmen nach den drei ersten Regeln dazu schreiben.

Alsdann gebe ich ihm rhythmische Figuren, z. B. 3/8 in welche er die Akkordreihe zu bringen hat.

Hierauf schreibe ich, umgekehrt, eine kleine Melodie zuerst in die Ober-, dann in die zweite, dann in die dritte Stimme, mit den Stufenzahlen der Akkorde, wozu er den Bass und die anderen Stimmen ergänzen muss. Z. B.

C: 1 1 5 1 5

Diesen Gang behalte ich so lange bei, bis der Schüler fähig ist, das harmonische und melodische Material zu seinen Uebungen selbst zu erfinden.

Eine bequeme Methode für den Lehrer und nützliche für den Schüler, wenn es an das Bilden von Periodengruppen und weiter von ganzen Tonstücken kommt, ist die, dass ersterer Dispositionen dazu aus den Werken guter Meister zieht, und sie letzterem zur Ausarbeitung vorlegt, ohne ihm das Muster zu nennen, aus dem sie genommen. Ist die Arbeit fertig, so legt der Lehrer dem Schüler jenes vor und macht ihn auf die Verschiedenheiten und resp. bessere Behandlung des Meisters aufmerksam. Diese Methode ist von besonderem Nutzen für den Schüler, indem sie seine Einsichten in das Wesen der Formung der Gedanken schnell vermehrt und zum besseren eigenen Bilden fördert.

Diejenigen, welche dieses Buch ohne Lehrer benutzen wollen, mögen sich an denselben Gang halten, den ich eben im Allgemeinen für den Lehrer angegeben.

Ich hoffe, die Regeln überall so einfach und verständlich vorgetragen und an den geeigneten Stellen die nöthigen Uebungsweisen angegeben zu haben, dass auch der Autodidakt damit zurecht kommen wird.

Eine fernere höchst nützliche und fördernde Uebung, Melodien auf die mannichfaltigste Weise harmonisiren zu lernen, ist die im dreiundzwanzigsten Kapitel von Seite 269 bis 274 angegebene.

Dadurch, dass der Schüler zuerst nur zwei gegebene Töne harmonisirt, sieht er den Reichthum der verschiedenen harmonischen Begleitungsweisen ein und lernt sie anwenden. Drei gegebene Melodienoten, und endlich vier, zwingen ihn, vorauszusehen und zu berechnen, welche Harmonien besonders zu wählen, damit sie sich gut verbinden, und darin liegt ja die ganze Kunst der mannichfaltigsten Harmonisirung einer und derselben Melodie. Weiter braucht der Schüler die Uebungen kaum auszudeh-

nen, denn was er an vier Melodienoten gelernt, kann er mit Leichtigkeit auf die längsten Melodien anwenden.

Ueberhaupt kann ich nicht dringend genug darauf aufmerksam machen, dass die schnellen und sicheren Fortschritte des Schülers vorzüglich in den Uebungen an den kleinsten Theilen liegen, bis zur einfachen Periode etwa; denn wer die Periode sicher und gewandt in allen technischen Beziehungen bilden kann, der wird die Gruppe und das ganze Tonstück bald herausformen können, und wer einer Periode geistigen Gehalt einzuprägen versteht, dem kann die naturgetreue Nachahmung eines ganzen Objektes in künstlerischer Fassung nicht schwer werden. Die schaffende Kraft des Künstlers kann und muss sich am Kleinsten zeigen, und kann und muss auch längere Zeit nur erst am Kleinsten herausgefördert werden.

Behufs der Angabe der Harmonie habe ich die J e l e n s b e r g e r'sche Bezeichnung angenommen, dieselbe jedoch sehr vereinfacht. Nur die Grundharmonie, Dreiklänge, Sept- und Nonenakkorde werden bezeichnet. Die Gründe dafür sind in dem Buche angegeben. Hierin liegt auch noch ein Hauptvortheil für das Studium des Harmoniegebrauchs in den Partituren der Meister. Der Schüler sieht, wie einfach die harmonischen Grundelemente sind und welche Mannichfaltigkeit doch wieder durch Lagen, Umkehrungen, harmonische Nebennoten, Durchgänge, Vorausnahmen und Orgelpunkt hervorzubringen ist.

Vielleicht hätte ich für die alterirten Akkorde ein besonderes Zeichen annehmen sollen, doch habe ich auch das nicht nöthig gefunden. Denn obgleich der Schüler, wenn man z. B. *a*: $\overset{0}{2}$ hinschreibt, noch nicht weiss, ob der leitereigene Nonenakkord auf der zweiten Stufe der *A*moll Tonleiter oder die Alteration desselben genommen werden soll, so kann er doch das Eine oder das Andere thun, ohne einen Fehler zu begehen, da beide Arten sich nach demselben Gesetz auflösen. Hält es indessen der Lehrer für nöthig, die Alteration besonders anzugeben, so mag er irgend ein beliebiges Zeichen dafür wählen, etwa ⌒ oder sonst ein einfaches.

Für den Schüler stehe noch eine besondere Bemerkung hier.

Ohne ausgebildetste Technik ist kein ächter Künstler möglich. Ohne sie kann aus dem Geiste des Schaffenden nicht heraus, was darin lebt. Habe ich nun zwar dem Jünger die Uebungen so leicht und durch die unmittelbare Anwendung auf die Praxis so angenehm als möglich zu machen gesucht, so glaube er nicht etwa, dass er die Uebungen überhaupt bald verlassen könne und immer nur zu komponiren brauche. Im Gegentheil rathe ich ihm dringend, die Uebungen ununterbrochen fortzusetzen, selbst dann noch, wenn er ein Komponist zu sein glaubt, oder wirklich ist. Wie

der Virtuos mit seinen Leistungen stehen bleibt oder gar zurückgeht, sobald er mit dem täglichen Ueben nachlässt, so der Komponist. Man sagt wohl: es kann Keiner über den Punkt seines ihm zugemessenen Talentes hinaus, aber wer getraut sich diesen Punkt angeben, die absolute Gränze, über die hinaus bei dem Individuum kein Fortschritt mehr möglich sei, bestimmen zu wollen?

Voltaire sagt von dem Genie: *il court les rues* (es läuft auf allen Strassen herum). Und es ist etwas Wahres in diesem Ausspruch. Das, was man Schranke des Talentes nennt, ist in vielen Fällen nur Aufhören des Studiums und der Uebungen. Betrachtet euch nur euer ganzes Leben hindurch als Schüler, und ihr werdet sehen, wie die vermeintliche Schranke sich öffnet, und ihr immer weiter vorwärts dringt in eurem Wissen und Können. Zeigt doch die Erfahrung oft genug, welche ausserordentliche, von ihm selbst nicht geahnte Kräfte in manchem Menschen ruhten, wenn ihn ausserordentliche Umstände zu besonderer Anstrengung zwangen! Der Künstler schaffe sich solche ausserordentliche Umstände durch gesteigerte Ansprüche an sich, durch immer höhere, strengere und schwierigere Aufgaben, die er sich stellt. Die grössten Meister in allen Künsten waren auch immer die fleissigsten, studirten und übten ohne Unterlass, und wo einmal bei unverkennbar grossem Talent oder gar Genie eines Individuums ausnahmsweise besonderer Fleiss und fortgesetztes Studium nicht nachzuweisen wäre, da werden sich auch in seinen Werken, bei allen sonstigen Vorzügen, doch Mängel zu erkennen geben, die ohne jene Nachlässigkeit wahrscheinlich nicht vorhanden sein würden.

Hinsichtlich des hier zu Grunde gelegten Harmoniesystems ist Manches aus früheren Lehrbüchern beibehalten worden, was Neuere besser erklärt zu haben glauben, Manches dagegen auch abweichend von den bisherigen Annahmen behandelt worden.

Ich lege, im Ganzen genommen, auf die eine oder andere Erklärungsweise wenig Gewicht. Nach allen sind grosse Meister gezogen worden. Auch hat man bis jetzt noch nicht vermocht, ein vollkommen konsequentes System aufzustellen; welches man wählen möge, Inkonsequenzen hat jedes. Die Behandlung wird relativ die annehmbarste sein, welche das Regelwerk vereinfacht, die meisten Phänomene unter die wenigsten Gesichtspunkte bringt und die Ausnahmen möglichst verringert. Denn letztere vorzüglich sind die bösen Geister, die den Schüler am meisten quälen, verwirren und auf der Bahn zur Praxis zurückhalten. Nach dieser Einfachheit habe ich gestrebt, und ich wünsche, dass es mir damit gelungen sein möge.

Dass dieses Werk von dem früher von mir bei B. Fr. Voigt in Weimar herausgegebenen, welches vorzugsweise nur die thematische Arbeit und

den Aufbau der neueren Instrumentalformen behandelt, ein ganz verschiedenes ist, wird zu bemerken kaum nöthig sein, wenn man den Titel des gegenwärtigen und die im Anfang der Vorrede ausgesprochene Absicht desselben berücksichtigt. Beide Werke schliessen sich übrigens nicht aus, sondern ergänzen einander gewissermassen, so dass sie gleichzeitig beim Studium angewendet werden können.

Leipzig, im Juli 1850.

J. C. Lobe.

Vorrede zur zweiten Auflage.

Die zweite Auflage des ersten Bandes enthält mancherlei Verbesserungen, aber keine wesentlichen Veränderungen. Da das Buch die Frucht vieljähriger Erfahrungen an meinen Schülern ist, ich auch bis heute danach unterrichte und immer dieselben guten Resultate erreiche, so lag kein Grund vor, eine Umarbeitung damit vorzunehmen.

Leipzig, im Juli 1858.

J. C. Lobe.

Allgemeine Inhaltsanzeige.

Seite

Anhang.

Aphorismen

theoretischen und ästhetischen Inhalts.

Erstes Kapitel.

Die ersten Harmonien oder Akkorde und ihr nächster Gebrauch.

Einleitung.

Die Kenntniss der Tonleiter, der Stufen, Intervalle und des Taktes wird als aus der allgemeinen Musiklehre bekannt vorausgesetzt. Sollte der Lernende noch nicht ganz vertraut damit sein, so findet er diese Gegenstände im Anhange auf eine leicht fassliche Weise erklärt.

Wir beginnen hier gleich mit der Lehre von den Akkorden.

Akkord.

Akkord nennt man jede regelmässige Verbindung von mehreren zugleich erklingenden Tönen.

Dreiklang.

Der erste Akkord, den wir kennen und gebrauchen lernen wollen, ist der Dreiklang, d. h. eine Zusammenstellung von drei Tönen. Er wird gebildet, indem man über irgend einen beliebigen Ton eine Terz und eine Quinte setzt, z. B.

1.

C ist der angenommene Ton, *e* und *g* die darübergesetzte Terz und Quinte.

Grundton.

Den untersten oder tiefsten Ton dieses terzenweise über einander gebauten Akkordes nennt man Grundton. In vorstehendem Akkorde ist demnach *C* der Grundton.

Der grosse Dreiklang.

Es giebt verschiedene Arten von Dreiklängen. Die erste Art heisst der grosse, auch harte oder Dur-Dreiklang.

Er besteht aus Grundton, grosser Terz und reiner Quinte, oder anders erklärt: aus zwei über einander gebauten Terzen, wovon die erste oder untere eine grosse, die zweite oder obere eine kleine Terz ist.

2. Erste oder untere Terz gross. Zweite oder obere Terz klein.

Die grossen Dreiklänge der Durtonleiter.

Ueber jeden Ton der Durtonleiter kann man eine Terz und eine Quinte legen und dadurch einen Dreiklang bilden. Doch müssen diese hinzugefügten Töne aus der resp. Tonleiter genommen, d. h. es müssen leitereigene Töne sein.

In der Durtonleiter sind drei grosse Dreiklänge vorhanden. Man erhält sie, wenn man dem ersten, vierten und fünften Tone derselben leitereigene Terzen und Quinten hinzufügt. Die harten Dreiklänge haben in der Durtonleiter demnach ihre Stelle, ihren Sitz auf der ersten, vierten und fünften Stufe.



Bedeutung der Zeichen.

Der grosse lateinische Buchstabe bedeutet die Durtonleiter.

C heisst also stets *C*dur, *D* stets *D*dur, *Es* stets *Es*dur u. s. w. Die 1 bedeutet den Dreiklang auf der ersten Stufe, die 4 den Dreiklang auf der vierten, die 5 den Dreiklang auf der fünften Stufe, und in der Dur-Scala immer den grossen Dreiklang, denn andere Dreiklänge giebt es auf diesen Stufen in der Durtonleiter nicht. Wenn also z. B. *As* 4 hingeschrieben ist, so muss der Schüler gleich wissen, dass damit der grosse Dreiklang auf der vierten Stufe von *As*dur gemeint ist, nämlich:



Aufgabe.

Der Schüler schreibe die grossen Dreiklänge von allen Durtonarten auf.

Was ihm bei Erfüllung dieser Aufgabe auffallen wird, nämlich: die Mehrdeutigkeit des Sitzes der Dreiklänge.

Wenn der Schüler obige Aufgabe vollbracht, wird er bemerkt haben, dass ein und derselbe Akkord in mehreren Tonleitern wieder erscheint.



Der in *C* auf der ersten Stufe (*a.*) wohnende grosse Dreiklang erscheint in *G* wieder auf der vierten Stufe (*a.*); und der in *C* auf der fünften Stufe sitzende grosse Dreiklang (*b.*) erscheint in *G* auf 1 (*b.*), in *D* auf 4 (*b.*).

Ein und derselbe Dreiklang kann also in verschiedenen Tonleitern erscheinen; der Unterschied besteht aber darin, dass der Sitz jedesmal auf einer anderen Stufe ist.

Der Dreiklang vierstimmig gemacht durch Verdoppelung eines Tones.

Da wir zunächst vierstimmig komponiren wollen, der Dreiklang aber nur drei Töne hat, so lassen wir von letzterem einen zweimal erscheinen, was man Verdoppelung nennt.

Wir setzen nämlich den Grundton in die Bassstimme und den Dreiklang noch einmal vollständig in die Oberstimmen, wodurch ersterer in der Oktave verdoppelt erscheint.

8.



Enge Harmonie.

Die drei oberen Töne des Akkordes liegen so eng beisammen, dass ein Intervall desselben dazwischen keinen Platz mehr findet. Jeder Akkordton liegt dem andern so nahe, als er überhaupt liegen kann. Diese zusammengedrängtoste Erscheinung der oberen drei Töne, ausser dem Grundtone, nennt man enge Harmonie. In dieser Weise schreiben wir bis auf Weiteres die Akkorde hin.

Lagen des Akkordes.

In dem vorigen Beispiele (8) liegt die Quinte oben. Man kann aber auch die Oktave und ebenso die Terz hinauflegen. Dieses nennt man die drei Lagen des Dreiklangs in enger Harmonie.

Quinte oben. Oktave oben. Terz oben.

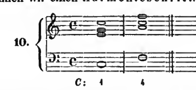
9.

Nächste Verwendung des vorliegenden Akkordmaterials, oder der drei harten Dreiklänge.

Der harmonische Theil der Komposition besteht in der Kunst, die Akkorde auf eine dem Ohre wohlgefällige Weise auf einander folgen zu lassen, sie zu harmonischen Reihen verbinden zu können.

Die kleinste Harmoniereihe besteht aus zwei auf einander folgenden Akkorden.

Dieses nennen wir einen **Harmonieschritt.**

10. 

In vorstehendem Beispiele folgt auf den harten Dreiklang der ersten Stufe von *C* dur der harte Dreiklang der vierten Stufe derselben Tonleiter.

Bemerkung I. Das Intervallenverhältniss in dem Schritt der beiden Grundtöne nehmen wir mit in die Benennung auf. In obigem Beispiele macht der Bass von *C* zu *F* das Intervall einer Quarte. Wir nennen daher diesen Harmonieschritt einen **Quartenschritt.**

Bemerkung II. Man zählt die Intervalle für gewöhnlich **von unten nach oben.** Die Quarte ist daher stets aufsteigend gemeint.

Will man es abwärts verstanden wissen, so muss man **unter** dazu setzen. Um folgende Quarte

11. 1 5

zu bezeichnen, muss man **Unterquarte** sagen.

Bemerkung III. Die Unterquarte ist mit 1 — 5 bezeichnet. Dieses bezieht sich auf die **Stufen**, welche die Töne in der Tonleiter einnehmen. Die Stufen werden **stets**, ohne Ausnahme, hinaufwärts gezählt, mag der Ton stehen, wo er will.

12. 

Diese verschiedenen *c* gehören in *C* dur **immer** der ersten Stufe an; und so alle anderen Intervalle. *F* in *C* dur gehört immer der vierten Stufe an,

13. C: 1 4 14. C: 1 7

C—H ist immer 1 — 7.

Da wir drei Dreiklänge haben, so können wir **sechs** verschiedene Harmonieschritte daraus bilden, nämlich:

I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1 — 4;	4 — 1;	1 — 5;	5 — 1;	4 — 5;	5 — 4.

Regeln, um diese sechs Harmonieschritte fehlerlos bilden zu können.

Hierbei sind folgende Punkte zunächst scharf aufzufassen.

1. Die vier Stimmen.

Das obige Beispiel (10) steht auf zwei Liniensystemen. Jeder Takt enthält aber vier Töne. Setzen wir diese Töne einzeln in besondere Stimmen, so sehen wir vier verschiedene Stimmenschritte.



Die erste Stimme schreitet von c nach *f*; die zweite von *g* nach c; die dritte von *e* nach *a*; die vierte von c nach *f*.

Auf zwei Klaviersysteme geschrieben schreiten die Stimmen ebenso fort, wie die Striche zeigen.

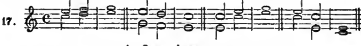


2. Bewegungsverhältnisse der Stimmen zu einander.

Da die Stimmen auf- oder abwärts gehen können, so kommen folgende Bewegungsverhältnisse derselben gegen einander zum Vorschein.

a. Gerade Bewegung.

Wenn zwei Stimmen zugleich steigen oder zugleich fallen, gleichviel ob stufen- oder sprungweise, so nennt man das die gerade Bewegung; lateinisch: *motus rectus*.



b. Gegenbewegung.

Wenn von zwei Stimmen die eine hinauf, die andere hinab sich bewegt, so nennt man das die Gegenbewegung; lateinisch: *motus contrarius*.

18.

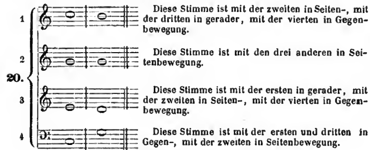
c. Seitenbewegung.

Wenn von zwei Stimmen die eine sich fortbewegt, gleichviel ob hinauf oder hinab, stufen- oder sprungweise, die andere aber auf ihrer Stelle liegen bleibt, so nennt man das die Seitenbewegung; lateinisch: *motus obliquus.*



d. Gemischte Bewegung.

Wenn mehr als zwei Stimmen zusammenklingen, können auch mehrere Bewegungen zugleich erscheinen. In folgendem Beispiele erscheinen alle drei Bewegungen zugleich.



Verbotene Fortschreitungsverhältnisse der Stimmen.

1. Verbotene Oktavenfortschreitungen.

Oktaven dürfen in denselben zwei Stimmen, gleichviel ob stufen- oder sprungweise, in gerader Bewegung nicht auf einander folgen. Falsch ist also:



Hier schreitet die erste Stimme von c hinauf in's *f.* Dasselbe thut die vierte Stimme eine Oktave tiefer. Beide Stimmen schreiten hinaufwärts, also in gerader Bewegung in Oktaven fort, was fehlerhaft ist.

2. Verbotene Quintenfortschreitungen.

Auch Quinten dürfen in denselben zwei Stimmen, gleichviel ob stufen- oder sprungweise, in gerader Bewegung nicht auf einander folgen. Falsch ist also auch in obigem Beispiele die sprung-

weise Quintenfortschreitung zwischen der zweiten und vierten Stimme.

22. $\frac{2}{4}$ [musical example] $\frac{2}{4}$

Wie diese verbotenen Fortschreitungen vermieden werden.

In vorstehender Harmoniefolge, 1 — 4, liegt in dem ersten Akkorde ein *c* in der ersten Stimme; im zweiten Akkorde erscheint dieses *c* wieder in der zweiten Stimme. Diese beiden Akkorde also, 1 — 4, haben einen gemeinsamen Ton.

Erste Regel.

Wenn zwei Akkorde einen gemeinsamen Ton haben, so soll dieser gemeinsame Ton derselben Stimme übertragen werden.

In obigem Beispiele soll also die erste Stimme vom *c* des ersten Akkordes nicht zum *f* des zweiten Akkordes springen, sondern das *c* der zweiten Stimme übernehmen.



Zweite Regel.

Zu den anderen, nicht gemeinsamen Tönen sollen die beiden anderen Stimmen den nächsten Schritt thun.

In obigem Beispiele springt die dritte Stimme vom *e* des ersten Akkordes zum *a* des zweiten. Dieses ist aber nicht der nächste Schritt, denn *f* liegt dem *e* näher. Die dritte Stimme muss also in das *f* schreiten.



Die zweite Stimme springt von dem *g* des ersten Akkordes in das *c* des zweiten; diese Stimme hat aber zwei gleich nähere Schritte. Sie kann nämlich entweder eine Secunde abwärts, in's *f*, oder eine Secunde aufwärts, in's *a* des zweiten Akkordes gehen. Ginge sie jedoch in's *f*, so fehlte dem nächsten Akkorde seine Terz *a*. Hieraus fliesst die

Dritte Regel.

Die Stimme, welche mehrere gleich nahe Schritte hat, soll darunter den wählen, der dem nächsten Akkorde alle nöthigen Töne zuführt, dass ihm keiner fehlt.

Die zweite Stimme soll also vom *g* des ersten Akkordes nicht zum *f*, sondern zum *a* des zweiten Akkordes gehen.

Hiernach kann der Schüler nun fehlerlos die Folgen 1—4, 4—1, 1—5, 5—1 verbinden, welche alle einen gemeinsamen Ton haben, wie die Striche in folgenden Beispielen zeigen.



Aufgabe.

Der Schüler schreibe zunächst vorstehende vier Harmoniefolgen in ihren beiden anderen Lagen auf und setze dann dieselben Folgen in einigen anderen Durtonarten und in allen drei Lagen aus, z. B. in *G*, *Es*, *F*, *As*, *E*.

Die Verbindung der vierten mit der fünften, und umgekehrt der fünften mit der vierten Stufe.

Diese beiden Akkorde haben keinen gemeinsamen Ton, und es kann also auch in keiner Stimme einer liegen bleiben. Der Uebelstand, dass hier alle Stimmen steigen und Quinten und Oktaven zugleich in denselben Stimmen entstehen,



wird dadurch beseitigt, dass in der Verbindung der Stufen 4 und 5 die drei oberen Stimmen, statt in die nächsten Töne des zweiten Akkordes hinauf, in die nächsten Töne desselben abwärts steigen, in der Verbindung von 5 — 4 die drei oberen Stimmen, anstatt in die nächsten Töne hinab, in die nächsten Töne hinaufwärts steigen, und also in beiden Fällen mit dem Bass Gegenbewegung machen*).



*) Auf S. 25 ist eine zweite Weise angegeben, wie die verbotene Quintenfortschreitung vermieden werden kann.

Aufgabe.

Der Schüler schreibe diese Folgen oder Harmonieschritte in anderen Durtonarten in allen drei engen Lagen nieder und prüfe jede Stimme einzeln, ob sie, mit allen anderen verglichen, den richtigen Gang genommen und keine Quinten und Oktaven gemacht hat.

Zwischenbemerkung.

Hat der Schüler die vorstehend gegebenen drei Regeln richtiger Akkordverbindung vollkommen verstanden, und kann er sie überall fehlerfrei ausüben, so ist die Hauptschwierigkeit des reinen Satzes überwunden.

So fassbar nun aber und so leicht ausführbar diese Regeln eigentlich sind, so hat mich doch eine lange Erfahrung belehrt, dass selbst leicht begreifende Schüler in Missverständnisse dabei gerathen sind und Fehler herzugebracht haben.

Um dieses fast unmöglich zu machen, will ich das Verfahren angeben, welches beim Studium des Vorstehenden anzuwenden ist, und den Grund des möglichen Irrthums, der dabei entstehen kann, auseinandersetzen.

Methode des Studiums.

Wenn der Schüler die obigen sechs möglichen Verbindungen der drei harten Dreiklänge der Durtonleiter von *C* in einige andere Durtonleitern gesetzt hat, so thue er folgende Fragen an dieselben:

1. Ist jeder Harmonieschritt, d. h. jede Folge zweier Dreiklänge, in alle drei Lagen gebracht? Hierzu lese er nach, was über die drei Lagen gesagt worden. Hat er sich überzeugt, dass er dieses gethan, so untersuche er weiter:

2. *a.* Ob jede einzelne Stimme den vorgeschriebenen richtigen Weg genommen, den rechten Schritt gethan hat, d. h. ob der gemeinsame Ton beider Akkorde in derselben Stimme liegt;
   b. ob die beiden anderen Stimmen den möglichst nächsten Schritt gethan, und
   c. ob der zweite Akkord vollständig ist, d. h. alle seine Intervalle hat.

Möglicher Irrthum dabei.

Der Schüler hat gelesen, zwei Oktaven und zwei Quinten sollen nicht auf einander folgen. Blickt er nun auf die gegebenen und von

ihm danach selbst ausgeführten Verbindungen zweier Akkorde, so findet er doch in jedem Akkorde eine Oktave und eine Quinte!



In dem ersten Akkorde bilden ja die erste und vierte Stimme zusammen eine Oktave, die zweite und vierte Stimme eine Quinte? Und im zweiten Akkorde bilden die zweite und vierte Stimme eine Oktave, die dritte und vierte Stimme eine Quinte? Es sind ja also, denkt der Schüler, doch in jedem Takte Oktaven und Quinten!

Allerdings. Wenn der Schüler jedoch dadurch beirrt wird, so ist die Ursache, dass er obige Regeln nicht scharf genug gefasst hat. Denn diese sagen: Oktaven und Quinten dürfen nicht in **gerader** Bewegung und nicht in **denselben** Stimmen **fortschreiten.** Wenn er diese drei hervorgehobenen Worte genau bedenkt, so wird er den Unterschied der Oktaven- und Quintenerscheinung in beiden Akkorden leicht einsehen.

Zweites Kapitel.

Anfang der Komposition mit den drei harten Dreiklängen der Dur-Scala.

Einleitung.

Es kann kein Komponist seine Werke anders erfinden, als — taktweise. Ein Takt entsteht in seiner Phantasie,



daran hängt sich ein zweiter, daran ein dritter, und so geht es fort, bis das ganze Tonstück geboren.

Wie schnell oder wie langsam diese Erfindungsprocedur sei, ob der Komponist nach dem ersten Takte auf den zweiten längere Zeit warten, nach ihm suchen muss, oder ob die Takte blitzschnell nach einander in der Einbildungskraft entstehen und sich an einander reihen, darauf kommt es hier vorläufig weiter nicht an.

Der Schüler hat nun im vorigen Kapitel sechs verschiedene zweitaktige Akkordverbindungen richtig gebrauchen gelernt. Stoff genug, um unzählige Anfänge wirklicher Kompositionen daraus bilden zu können.

Das wollen wir jetzt lernen. Folgende weitere Vorkenntnisse sind dazu nöthig.

Motiv.

Den Figureninhalt eines Taktes nennen wir Motiv.

Einfaches Motiv.

Enthält der Takt seine grösste Note bloss, so ist das Motiv einfach.

32. $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{3}{8}$

Zusammengesetztes Motiv.

Hat der Takt zwei oder mehr Noten, so heisst die Figur zusammengesetztes Motiv. Jede Taktart kann daher nur ein einfaches, aber sehr viele verschiedene zusammengesetzte Motive haben.



Anmerkung. Es giebt noch andere Eintheilungsweisen der Motive. Davon später. Für jetzt haben wir es nur mit Motiven zu thun, die streng in einem Takte liegen.

Kompositionsanfänge mit einem Takte, oder mit Motiven.

Wir haben oben in unseren sechs Harmonieschritten nur einfache Motive im $\frac{4}{4}$ Takt gebraucht, und zwar in allen vier Stimmen dasselbe.

Bilden wir über denselben Akkord zusammengesetzte Motive, vorerst noch so, dass die drei anderen Stimmen genau auch das Motiv der Oberstimme, nur in anderen Akkordtönen enthalten, so sind wir mit dieser Procedur schon in den Stand gesetzt, die mannichfaltigsten eintaktigen Kompositionsanfänge zu erfinden.





Aufgabe.

Der Schüler verwandle den Dreiklang auf der ersten Stufe der harten Tonleiter in verschiedenen Tonarten und Taktarten in die mannichfaltigsten zusammengesetzten Motive.

Verfahren dabei, um die Erfindungskraft zu wecken und zu steigern.

Man nehme irgend ein Tonstück eines Meisters vor und blicke auf den Motivinhalt jedes Taktes in der Oberstimme, z. B.

Quartett von Beethoven, II.

Allegro. Motiv 1. Motiv 2. Motiv 3. Motiv 4. Motiv 5.

35.

Diese Motive ahme man in ihrer blossen Rhythmik auf dem Dreiklang der ersten Stufe nach, und in allen Lagen, wie folgendes Beispiel zeigt.

Motiv 1 nach Beethoven in allen drei Lagen.

36.



Erläuterungen dazu.

a. Man stutze nicht über das scheinbar geringe, oder scheinbar unbrauchbare Wesen mancher Motive, einzeln, für sich betrachtet. Schon wenn der Schüler alle drei Lagen als verbunden hinter einander spielt, erscheinen sie besser. Welche Bedeutung sie aber erhalten können, wird die Folge zeigen.

b. Man nehme für jetzt genau nur als Motiv, was innerhalb des Taktes liegt. Fängt das Stück mit Auftakt an, so lasse man diesen weg.

c. In dem zweiten, dritten und vierten Motive kommen Pausen vor. Diese zählen mit zu der rhythmischen Figur. Und wäre auch nur eine Note in einem Takte, und sonst Pausen, wie z. B.:

37.

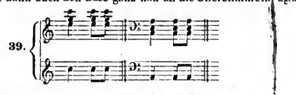
— es sind Motive.

d. Man kann hier schon grosse Klangverschiedenheit hervorbringen, dadurch, dass man die drei Lagen in höheren oder tieferen Oktaven gebraucht, z. B.

38.



e. Man kann auch den Bass ganz nah an die Oberstimmen legen.



Vermannichfaltigung dieser Motivbildungen.

Erste Vermannichfaltigungsweise.

Der Schüler kann in demselben Motiv denselben Akkord in den verschiedensten Lagenmischungen durchlaufen, z. B.



Zweite Vermannichfaltigungsweise.

Bis jetzt sind die Motive nur mit einem Akkorde gebildet worden. Der Schüler hat aber oben bereits zwei Akkorde mit einander verbinden gelernt. Hängt er nach denselben drei Regeln der Akkordverbindung an den zweiten Akkord einen dritten, an den dritten einen vierten, so kann er aus den sechs verschiedenen Harmoniefolgen der drei harten Dreiklänge ganze Akkordreihen zusammensetzen, z. B.



Vergleicht der Schüler die Stufenzahlen beider Akkordreihen, so sieht er, dass nicht jeder Harmonieschritt in *b.* verschieden ist

von dem in *a*. — 1 — 4 kommt in *a*. zweimal vor, in *b*. ebenfalls zweimal; 4 — 5 hat *a*. einmal, *b*. auch einmal, wie die Einhakungen zeigen. Aber sie sind in andere Ordnung gebracht, stehen an anderen Plätzen. Der Anfang von *a*. ist: 1 4 5, der Anfang von *b*.: 1 5 1.

Die Verschiedenheit der Akkordreihen besteht daher nicht darin, dass **jede** Harmoniefolge eine von allen anderen ganz verschiedene ist, sondern dass sie nur zuweilen in anderer Ordnung und an anderem Platze erscheint.

Wenn daher die obige Akkordreihe *b*. auch nur eine andere Harmoniefolge oder dieselbe Harmoniefolge an anderem Platze brächte, so wäre sie als eine von *a*. verschiedene zu betrachten. Hieraus folgt, dass schon aus den sechs Harmonieschritten der drei harten Dreiklänge sehr viele verschiedene Akkordreihen gebildet werden können.

Dieses merke sich der Schüler ein für alle Mal für alle künftig zu bildenden Akkordreihen.

Dass diese Verschiedenheiten in der Folge, wenn der Schüler mehr harmonisches Material kennen und gebrauchen lernt, viel reicher werden, versteht sich von selbst.

Um auf die zweite Vermannichfaltigungsweise der Motive zurückzukommen, so sagen wir nun:

Diese verschiedenen möglichen Akkordverbindungen kann der Schüler zur harmonischen Vermannichfaltigung seiner Motive verwenden.

Dieses ist so zu verstehen.

Die rhythmische Figur des dritten oben nach **Beethoven** gebildeten Motivs sieht so aus:

42. 2/4

Nun kann man entweder:

a. jeder dieser einzelnen Noten eine andere Harmonie zuertheilen, z. B.

43. 2/4

As: 1 4 5 1

Hiernach würde das Motiv harmonisch ausgeführt in den drei verschiedenen Lagen so aussehen:

44.



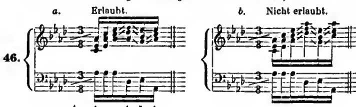
Oder man kann:

b. in den Motiven **theils** mit den Akkorden **wechseln, theils denselben Akkord mehrmals**, und letzteren zwar in **derselben** Lage, oder mit **veränderten** Lagen hören lassen, z. B.

45. 

Man sieht leicht ein, wie verschieden diese Mischungen zu bringen sind, und welche verschiedene Anfangstakte oder Motive von Kompositionen demnach schon mit diesen äusserst geringen Mitteln erfunden werden können, wovon gar manche zu Anfängen von Tonwerken wirklich zu brauchen wären.

Bemerkung. Der Schüler darf auf **demselben** Akkorde in **alle** Lagen **springen**. Wenn er aber zu einem **andern** Akkorde übergeht, so muss die **letzte** Lage des vorigen Akkordes und die **erste** Lage des folgenden Akkordes nach den obigen drei Regeln verbunden werden, z. B.

46. 

Bei *a.* ist bei dem Wechsel der Akkorde vom dritten zum vierten, vom vierten zum fünften und vom fünften zum sechsten Sechzehntheil stets der nächste Stimmenschritt gethan worden. Bei *b.* ergreifen die Stimmen beim Akkordwechsel nicht die nächsten Lagen, sondern springen in entferntere, was für jetzt verboten ist.

Aufgabe.

Der Schüler arbeite diese verschiedenen Bildungsweisen der Motive nach den gegebenen Regeln, theils nach fremden Motiven, in der Art, wie oben an dem **Beethoven**'schen gezeigt worden, theils nach eigen erfundenen Rhythmen fleissig durch.

Drittes Kapitel.

Erweiterung der eintaktigen Tonbilder zu zweitaktigen, oder zu Abschnitten.

Wir fangen nun an die Ausspinnungskunst der Tonstücke zu lernen und schaffen zunächst zweitaktige Tonbilder.

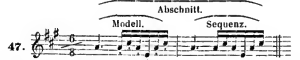
Ein zweitaktiges Tonbildchen besteht aus zwei auf einander folgenden, verbundenen Motiven und heisst Abschnitt.

Wir bilden einen Abschnitt aus Motiven auf zweierlei Art.

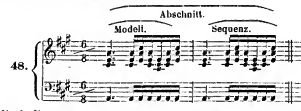
Erste Art von Abschnittbildungen.

Das erste Motiv wird im zweiten Takte wiederholt.

In solchem Falle nennen wir das erste Motiv das Modell, das zweite, wiederholte, dessen Sequenz.



Bemerkung. Was von jetzt an über die Sequenzen gesagt wird, gilt bis auf Weiteres nur für ihre Gestalt in der ersten oder Oberstimme, und wir setzen daher der Raumersparniss wegen öfters auch nur diese her. Der Schüler aber soll sie immer harmonisch vollständig auf zwei Liniensystemen nach den bis jetzt gegebenen Regeln aufschreiben, was ihm keine Schwierigkeiten machen kann. Das vorstehende Beispiel 47 würde er demnach so aufzuschreiben haben:



Nach dieser Bemerkung kehren wir zu unseren Abschnittbildungen zurück, und sagen: die erste Art von Abschnitten durch Sequenz eines Modells kann für jetzt auf folgende Weise gebildet werden.

a. Strenge Sequenz. Das Modell wird im zweiten Takte rhythmisch und tonisch ganz genau auf denselben Tonstufen wiederholt. Obiges Beispiel 48 zeigt diese Weise.

b. Freie Sequenz. Das Modell wird im zweiten Takte rhythmisch ganz genau, aber tonisch frei wiederholt.

1. Mit denselben Intervallenschritten auf andere Stufen versetzt.

49. 

Hier sind dieselben Intervallenverhältnisse, aber das Modell steht auf der ersten, die Sequenz auf der vierten Stufe von *A*.

2. Mit weiteren oder engeren Intervallenverhältnissen.

a. Modell. Sequenz. *b.* Modell. Sequenz.

50.

A: 1 — 1 — 1 — 5 - 1 5 - - -

In *a.* ist die erste Terz des Modells in der Sequenz in eine Quarte verwandelt, u. s. w. In *b.* ist die erste Terz des Modells in der Sequenz in eine Sekunde verwandelt, u. s. w.

Bemerkung. Der Schüler soll für jetzt nur solche Intervallenveränderungen bringen, zu welchen er gute Verbindungen der ihm bekannten drei Dreiklänge anwenden kann. Die Sekunde in der Sequenz bei *b.* hat die Akkordfolge 5 1, welche er anwenden darf. Wollte er die Terz des Modells z. B. in eine Quinte verwandeln,

51. 

so hätte er dazu keine andere Akkordfolge, als 5 4,

52. 

welche einen Sprung macht, den er in den Sekundenharmonieschritten noch nicht gebrauchen darf.

Aufgabe.

Man bilde Abschnitte mit strengen und freien Sequenzen nach den eben beschriebenen Weisen.

Zweite Art von Abschnittbildungen.

Das erste Motiv wird nicht wiederholt, sondern es wird ein neues damit verbunden.

53. 

Hier fallen die Begriffe Modell und Sequenz weg, denn das zweite Motiv ist keine Wiederholung des ersten, sondern ein neues.

Aufgabe.

Man erfinde solche Abschnitte.

Bemerkung. Wenn der Schüler die Oberstimmen aller bisher gezeigten, sowie seiner eigenen danach hervorgebrachten Motive und Abschnitte für sich betrachtet, wird er sehen, dass er lauter kleine Anfänge von Melodien zugleich erfunden hat. Sehen sie auch noch unbedeutend aus, es sind doch Anfänge wirklicher Melodien, und manche nicht geringer, als die grössten Komponisten in ihren schönsten Werken gebracht haben.

Sieht der erste Abschnitt des *Andante* der *A*-Symphonie von Beethoven anders aus, als manche der oben gezeigten Abschnitte?



Viertes Kapitel.

Erweiterung zweitaktiger Tonbilder zu viertaktigen, oder zu Sätzen.

Wir haben die eintaktigen Tonbilderchen dadurch zu zweitaktigen erweitert, dass wir den ersten Takt, das erste Motiv als Modell zu einem zweiten nahmen, dass wir den Figureninhalt des ersten Taktes im zweiten auf ganz gleiche oder doch ähnliche Weise wiederholten, dass wir entweder eine strenge oder freie Sequenz bildeten.

Der Schüler fasse diese Ausspinnungsmaxime scharf auf, denn mit ihr führen wir ihn stufenweise und leicht bis zur Komposition der grössten Tonstücke.

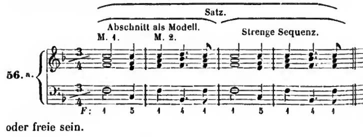
Wir sagten oben: wenn der Abschnitt zwei verschiedene Motive hat, so fällt der Begriff Modell und Sequenz weg, denn es ist kein wiederholtes Motiv da. Ein solcher Abschnitt, der Modell und Sequenz nicht hat, ist z. B. folgender:



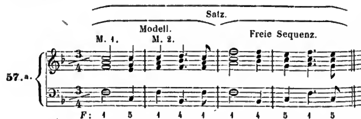
Wenden wir nun unsere Ausspinnungsmaxime auf den Abschnitt an, machen wir zu vorstehendem Abschnitte eine Sequenz, d. h. betrachten wir den Abschnitt als **Modell zu einem zweiten**, so erhalten wir dadurch **zwei** verbundene Abschnitte.

Zwei verbundene Abschnitte nennen wir einen **Satz**.

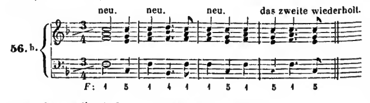
Die Abschnittsequenzen können wieder wie die Motivsequenzen entweder strenge,



oder freie sein.



Der Satz kann auch aus **drei** oder **vier** verschiedenen Motiven gesponnen werden. Im ersten Falle wird ein Takt, gleichviel welcher, wiederholt,



im andern Falle sind natürlich alle vier Motive neu.



…cht der Schüler die freien Sequenzbildungen nach Motiven durch und wendet sie auf die freien Sequenzbildungen nach Abschnitten an, so wird er schon hier sehen, zu wie verschiedenen Satzbildungen dasselbe Modell Anlass giebt.

Aufgabe.

Man bilde Sätze durch strenge und freie Sequenzen von Abschnitten in verschiedenen Tempo-, Takt- und Tonarten.

Fünftes Kapitel.

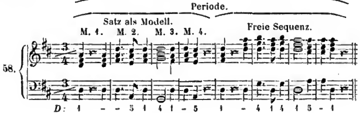
Erweiterung viertaktiger Tonbilder zu achttaktigen, oder zu einfachen Perioden.

Wir nehmen dieselbe Ausspinnungsmaxime mit einem Satze vor, erfinden einen Satz von vier verschiedenen, neuen Motiven, betrachten diesen als Modell und verbinden die Sequenz damit. Hierdurch erhalten wir ein kleines Tonbild von acht Takten, welches aus zwei Sätzen besteht.

Zwei verbundene Sätze nennen wir eine Periode, und zum Unterschied von anderen, später zu entwickelnden, einfache Periode.

Aufgabe.

Der Schüler bilde Perioden durch strenge und freie Sequenzen von Sätzen in verschiedenen Tempo-, Takt- und Tonarten. Die strenge Sequenz bedarf keines Beispiels. Von einer Periode, die durch freie Sequenz eines Satzes ausgesponnen, wird ein Beispiel genügen.



Ganzschluss.

Der letzte Harmonieschritt der Periode soll für jetzt ste sein. Diese Akkordfolge heisst Cadenz oder Ganzschlu macht das Ende eines Tonstückes fühlbar.

Betrachtung über das bisher Vorgetragene.

Wenige Seiten hat der Schüler durchlaufen, und schon befähigt, kleine Tonstücke zu komponiren.

Mit welchen Mitteln?

Mit drei Akkorden, den grossen Dreiklängen auf der ersten, vierten und fünften Stufe der harten Tonleiter. Daraus bildete er Motive; aus Motiven entstanden Abschnitte, aus Abschnitten Sätze, aus Sätzen einfache Perioden.

Zwar sind die Bildungen noch sehr beschränkt und gefesselt von vielen Seiten, aber der Schüler komponirt doch schon, seine Erfindungskraft wird doch schon befähigt und geweckt.

Ausser den mannichfaltigen verschiedenen Bildungen der einfachen Periode, welche, um den Schüler nicht zu verwirren, später an geeigneten Punkten weiter entwickelt werden sollen, giebt es eine Aufgabe, die wir schon jetzt als eine ebenso interessante, als nützliche, die Phantasie besonders befruchtende Uebung hier nachträglich beigeben können.

Sie besteht darin, dass eine und dieselbe Periode in verschiedene andere Takt-, Tempo- und Tonarten gesetzt wird.

Man nehme die oben gezeigte Periode, Beispiel 58 vor, und vergleiche damit die nachfolgenden Umbildungen.

Die Periode als *Adagio*, in *Es* dur und in $^4/_4$ Takt umgewandelt.



Der Raumersparniss wegen geben wir von den folgenden Umbildungen nur den ersten Satz als Modell; der Schüler möge durch Hinzufügung der Sequenz die Periode herstellen.

Die Periode als *Allegro*, in *A*dur und in $^{6}/_{8}$ Takt umgewandelt.



Auch rhythmisch variiren kann er jede solche Umbildung wieder; z. B. die vorstehende.



Diese Umbildungsübung nehme der Schüler fleissig mit seinen eigenen Perioden vor; sie ist, wie schon bemerkt, eine der nützlichsten für den Komponisten, dessen Kunst, wie die Folge zeigen wird, hauptsächlich darin besteht, einem musikalischen Gedanken die mannichfaltigsten Veränderungen verleihen zu können, so dass er zwar immer als derselbe, aber doch zugleich auch immer als ein anderer erscheint.

Diese Kunst hat die Meister vorzüglich mit zum Schaffen ihrer herrlichen Werke befähigt.

Dass ich dem Schüler nichts anrathe, als was die grössten Meister wirklich gethan, mögen folgende Skizzen Beethoven's zum letzten Satze seines *Cis* moll Quartetts beweisen.





Unter sieben verschiedenen Versuchen, ein gutes Thema zu ersinnen, finden sich drei verschiedene Gestaltungen desselben Gedankens. Bei 2 (*a.*) ist der erste Gedanke in $^4/_4$ Takt; bei 4 (*a.*) ist derselbe Gedanke nach *Fis* moll und in $^6/_8$ Takt gebracht; bei 7 (*a.*) hat er ihn wieder in der ersten Takt- und Tonart, aber weiter auseinandergelegt versucht. Bei 4 (*b.*) hat er einen anderen zweiten Abschnitt gebildet, und diesen wieder in 7 (*b.*) anders rhythmisch benutzt.

Genug denke ich, um die Nützlichkeit der oben angegebenen Umbildungsübung darzuthun.

Eine weitere leichte Zuthat zu den bisherigen Uebungen ist, dass der Schüler seinen kleinen Gedanken Vortragsbezeichnungen beigebe, wodurch sie bestimmter ausgeprägt erscheinen, schon eine Art Charakter gewinnen, und den Geist des Beginnenden auf den Ausdruck hinlenken, wovon später Weiteres und Wichtigeres beizubringen sein wird.

Beiläufig gesagt, sieht der Schüler an den Beethoven'schen Skizzen, dass auch dem grössten und ausgebildetsten Genie die gebratenen Tauben nicht in den Mund fliegen, oder in der Sprache der hohen Aesthetiker zu reden, dass dem Genie seine göttlichen Gebilde nicht in unmittelbarer Offenbarung zukommen, und nicht, wie Manche noch dazu behaupten, die erste Offenbarung die beste ist, sondern auch die grössten Meister oft lange und mühsam nach den rechten Gedanken suchen müssen, und zuweilen dazu recht handwerksmässige Maximen benutzen.

Wenn das die ausgebildeten Meister oft thun, so wird diese ihnen nachgeahmte Art von Studium wohl dem Schüler auch gemäss sein, und dass sie es wirklich ist, davon wird sich Jeder überzeugen, der meiner Methode bis an's Ende folgen will.

Sechstes Kapitel.

Der kleine, oder weiche, oder Moll-Dreiklang.

Wir haben die bisherigen kleinen Tonbilder mit den drei harten Dreiklängen auf der ersten, vierten und fünften Stufe der Durtonleiter gebildet. Diese drei Dreiklänge kommen in allen Durtonstücken am häufigsten vor, weil sie das Gefühl von Dur am sichersten feststellen. Sie heissen deshalb auch die drei **wesentlichen** Dreiklänge der Durtonart. In grösseren Tonstücken jedoch allein nur verwendet, würden sie bald harmonische Monotonie erzeugen. Wir streben nach Mannichfaltigkeit und haben dazu gar viele weitere Mittel.

Zunächst bietet sich dazu eine **zweite** Art von Dreiklang, der kleine, oder weiche, oder Moll-Dreiklang genannt, an.

Dieser besteht aus Grundton, **kleiner** Terz und **reiner** Quinte, oder aus zwei über einander gebauten Terzen, wovon die **erste** klein, die **zweite** gross ist.

65. Erste Terz, klein. Zweite Terz, gross.

Auch diese zweite Art von Dreiklang findet sich dreimal in der harten Tonleiter vor, nämlich auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe.

66. C: 1 2 3 4 5 6 7

Hieraus können wir zunächst sechs neue Harmonieverbindungen bilden, nämlich 2—6, 6—2, 3—6, 6—3, 2—3, 3—2.



Die anderen Lagen kann sich der Schüler selbst hinschreiben.

In den Beispielen *a. b. c. d.* ist ein gemeinsamer Ton; bei *e.* und *f.* ist keiner. Die Stimmenverbindung geschieht nach den drei gegebenen Regeln.

Wenn wir jedoch unsere achttaktigen Tonbilder bloss aus diesen drei weichen Dreiklängen bilden wollten, so würde das Gefühl der harten Tonart uns ganz verschwinden, und wir, anstatt *C* dur, *A* moll

zu hören glauben. Um dieses zu vermeiden, verbinden wir die drei weichen Dreiklänge vorzugsweise mit den drei harten, gebrauchen jene überhaupt seltener als diese. Durch diese Verbindung erhalten wir folgende weitere neue Akkordfolgen.



ferner: C: 5—2, 2—5, 5—3, 3—5, 5—6, 6—5.

Bemerkung. Die Akkordverbindungen *i. k. l. m. n. o. r. s.* haben zwei gemeinsame Töne, wie die Parallelstriche zeigen. Die anderen Sekundenfolgen haben, wie alle Sekundenfolgen, keinen gemeinsamen Ton.

Aufgabe.

1. Der Schüler schreibe zu vorstehenden in Noten gegebenen Beispielen die anderen Lagen auf.

2. Er setze die bloss in Zahlen gegebenen Folgen in allen drei Lagen aus.

3. Er schreibe alle hier gezeigten neuen Akkordfolgen in einigen anderen harten Tonarten auf.

4. Er bilde viele verschiedene Akkordreihen aus dem vermehrten Akkordmaterial in blossen Vierteln. Z. B.



5. Er bilde aus diesen verschiedenen Akkordreihen in bestimmten Ton–, Takt– und Tempoarten Motive, aus Motiven Abschnitte, aus Abschnitten Sätze, aus Sätzen Perioden nach der im fünften Kapitel gegebenen Anleitung. Wendet er die nur bisher entwickelten Bildungsmaximen der Motive, Abschnitte, Sätze und Perioden darauf an, so wird ihm einleuchten, dass er hundert Jahre täglich solche Gestaltungen machen kann, ohne sie nur im Geringsten zu erschöpfen. Ich will einige Beispiele aus der ersten Akkordreihe genommen nur an derselben rhythmischen Figur eines Motivs zeigen.



a. Der erste Akkord der ersten Tonreihe nur genommen.
b. Die ersten zwei Akkorde verwendet.
c. Die ersten drei Akkorde verwendet.
d. Fünf Akkorde mit Wiederholung von 1, 5, 6 verwendet.

Siebentes Kapitel.

Andeutungen über den wohlgefälligen Gebrauch der bisher gegebenen Mittel.

a. Harmoniefolgen.

Die Harmoniefolgen, welche einen gemeinsamen Ton, oder zwei gemeinsame Töne haben, wie Terzen–, Quarten–, Quinten– und Sextenfolgen, klingen dem Ohre angenehmer, als die Sekundenfolgen, welche keinen gemeinsamen Ton haben und deshalb herber, steifer erscheinen. Wollte man daher z. B. eine längere Reihe von Sekundenfolgen bloss bilden, so würde eine solche sehr herb und steif klingen. Der Schüler bringe daher diese Folgen nur selten an.

b. Bassschritte.

Weite Bassschritte geben keine so wohlgefällige Bassmelodie als engere. Z. B.

73. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.

C: 1 5 1 6 6 2 5 3 5 6 4 6 4 4 4 2 5 6 5 1

Aus diesem Grunde wähle man für jetzt immer die kleineren Bassschritte aus. Anstatt z. B. die Akkordfolge 1—6 so zu schreiben:

74. 1 6 1

schreibe man sie so:

75. 1 6 1

wo aus dem Sextensprunge des Basses ein Terzensprung gemacht worden ist. Die Folge bleibt, wie schon früher bemerkt worden, immer 1 — 6, weil alle Akkordfolgen stets nach ihrem Sitz in der Scala von unten nach oben gezählt werden.

Der Oktavensprung des Basses auf demselben Akkorde kann angebracht werden; er giebt Gelegenheit, die Gegenbewegung mit der Oberstimme anzubringen, z. B.



und bringt, wenn derselbe Akkord mehrmals wiederholt wird, Lebhaftigkeit in die Bassbewegung; z. B.



Achtes Kapitel.

Die kleinen und grossen Dreiklänge in der Moll-Scala.

Bisher hat der Schüler kleine Stücke aus drei harten und drei weichen Dreiklängen der Durscala komponirt.

Jetzt soll er auch welche in Moll komponiren lernen.

In der Mollscala liegen die harten und weichen Dreiklänge auf anderen Stufen, folgendermassen:



Bezeichnung. Die Molltonart wird durch einen kleinen lateinischen Buchstaben bezeichnet. Steht also z. B. *h* — 4 da, so heisst das stets *h* moll, kleiner Dreiklang auf der vierten Stufe,

79.

h: 4

denn einen anderen Dreiklang giebt es auf dieser Stufe nicht.

Die Mollscala hat nur zwei harte Dreiklänge, auf der fünften und sechsten Stufe, und nur zwei weiche Dreiklänge, auf der ersten und vierten Stufe, also einen harten und einen weichen Dreiklang weniger als die Durscala. Es sind folglich auch weniger Harmonieschritte mit diesen beiden Arten von Dreiklängen möglich, als in der harten Tonleiter.

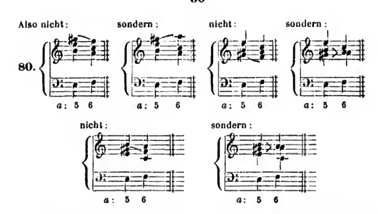
Um ähnliche kleine Tonbilder, Motive, Abschnitte, Sätze, einfache Perioden wie in Dur auch in Moll komponiren zu können, bedarf es weiter nichts, als die Anwendung der für die Verbindung der Dreiklänge in der Durtonleiter gegebenen drei Regeln auch auf die Dreiklänge der Molltonleiter.

a. Die Folgen 1—4, 4—1, 1—5, 5—1, 4—5, 5—4 werden genau so behandelt, wie in Dur. Der Schüler möge sie sich aussetzen.

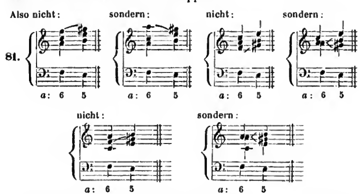
b. Die Folgen 5—6, 6—5, die Sekundenschritte also, müssen dagegen anders behandelt werden.

Hier können nicht, wie bei den Sekundenschritten in Dur, alle drei Oberstimmen mit dem Bass in Gegenbewegung fortschreiten, sondern:

1. in der Folge 5—6 muss die Stimme, welche die Terz hat, eine Stufe hinaufgehen, um den unmelodischen Stimmenschritt einer übermässigen Sekunde zu vermeiden.



2. Aus demselben Grunde, d. h. um den übermässigen Sekundenschritt zu vermeiden, wird bei der Folge 6 – 5 im ersten Akkorde statt des Grundtons die Terz verdoppelt.



Hiermit ist der Schüler im Stande, alle oben gezeigten Bildungen auch in Moll fehlerfrei ausführen zu können.

Aufgabe.

a. Der Schüler entwerfe sich verschiedene Akkordreihen in Moll, bezeichne Tonart und Stufen auf die eben angegebene Weise und prüfe besonders die Folgen 5—6, 6—5, ob die Regeln der Verbindung nicht verletzt sind.

b. Er bilde daraus Motive, Abschnitte, Sätze und einfache Perioden nach der oben gegebenen Anleitung.

Neuntes Kapitel.

Der Dominant-Septakkord.

Die beiden Arten von Dreiklängen, welche der Schüler kennt, der harte und weiche nämlich, werden konsonirende, wohlklingende Akkorde genannt. Es giebt aber noch andere Akkordarten, welche man dissonirende, übelklingende nennt. Wir wollen diese Ausdrücke zur leichteren Bezeichnung der Unterschiede beibehalten, obgleich der Ausdruck »übelklingend« lächerlich ist, da unser Harmoniesystem übelklingende Akkorde nicht hat.

Der Unterschied zwischen konsonirenden und dissonirenden Akkorden wäre besser so zu bezeichnen: Mit konsonirenden Akkorden kann man ein Tonstück schliessen, denn sie geben das Gefühl von Ruhe, Befriedigung; mit dissonirenden Akkorden kann man kein Stück schliessen, denn das Gefühl erhält keine Befriedigung, es muss auf sie ein konsonirender Akkord folgen.

Der erste dissonirende Akkord, welchen wir kennen und gebrauchen lernen wollen, ist ein vierstimmiger und heisst Dominant-Septakkord, auch wesentlicher, oder Hauptseptakkord. Er besteht aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime, oder aus drei über einander gebauten Terzen, wovon die untere eine grosse Terz ist, die zweite und dritte kleine Terzen sind. Er ist in Dur und Moll gleich und hat seinen Sitz auf der fünften Stufe beider Tonarten.

82. 

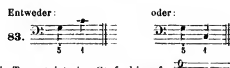
Man kann ihn leicht auch so merken und bilden, dass man der Quinte des harten Dreiklangs auf der fünften Stufe eine kleine Terz oben zusetzt, oder, was dasselbe ist, dass man über den Grundton des harten Dreiklangs auf der fünften Stufe eine kleine Septime setzt.

Bezeichnung dieses Akkordes.

Wir setzen über dio 5, welche den harten Dreiklang auf der fünften Stufe bedeutet, einen Punkt: 5̇, als Zeichen für die hinzugefügte Septime.

Bestimmte Bewegung seiner Intervalle.

a. Der Bass schreitet entweder eine Quarte hinauf, oder eine Quinte hinab in den Grundton des tonischen Dreiklangs, d. h. des Dreiklangs der ersten Stufe der respectiven Tonleiter.

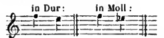


b. Die Terz steigt eine Stufe hinauf:

c. Die Quinte geht entweder eine Stufe hinauf:



d. Die Septime geht eine Stufe hinab:



Hiernach bewegen sich die Intervalle des Dominantseptakkordes auf folgende Weise nach dem Dreiklange der ersten Stufe.



Dieses nennt man die Auflösung des Septakkordes.

Bei dieser Auflösung bleibt der zweite Akkord, der Dreiklang, unvollständig, es fehlt die Quinte. Will man nun den zweiten Akkord, den Dreiklang, vollständig, so kann das auf dreierlei Art geschehen.

Erste Art.

Man macht den Septakkord fünfstimmig, dadurch, dass man den Grundton verdoppelt in eine fünfte Stimme oben als Oktave bringt.



Diese Oktave bleibt dann bei der Auflösung liegen und bildet im nächsten Akkorde die Quinte.



NB. Die beiden verschiedenen Gestalten des Dreiklangs bei *a.* und *b.* rühren von dem verschiedenen Schritt der Quinte des Septakkordes her, da diese sowohl eine Stufe hinauf-, als auch eine Stufe hinabschreiten kann.

Zweite Art.

Will man den Septakkord nicht fünfstimmig haben und doch im nachfolgenden Dreiklang die Quinte auch nicht vermissen, so verdoppelt man in ersterem den Grundton, lässt aber die Quinte weg:



Dritte Art.

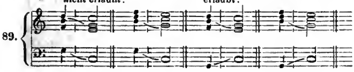
Man verdoppelt den Grundton nicht, lässt aber die Terz, anstatt, wie gebräuchlich, eine Sekunde hinauf, eine Terz hinab in die Quinte des Dreiklangs springen.

In letzterem Falle darf aber

1. die Terz nicht in der Oberstimme, sondern sie muss in einer Mittelstimme liegen.



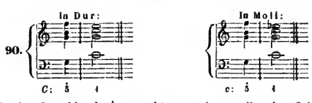
2. muss der Bass mit der Terz Gegenbewegung machen.



Wir gebrauchen für jetzt von diesen drei Arten nur die zweite, die erste und dritte dagegen nicht.

Anwendung, d. h. Verbindung des Dominantseptakkordes mit den Dreiklängen.

Von dem Septakkorde haben wir für jetzt immer nur einen Harmonieschritt: 5̇—1, denn er muss sich in den Dreiklang der ersten Stufe auflösen.



Zu dem Septakkorde dagegen können wir von allen dem Schüler bis jetzt bekannten Dreiklängen hinschreiten.

Tabelle der verschiedenen Verbindungen der harten und weichen Dreiklänge mit dem Septakkorde.

In Dur.

91.

Vom Dreiklang der ersten Stufe. Vom Dreiklang der zweiten Stufe.

C: 1 5 1 —— —— 2 5 1 —— ——

Vom Dreiklang der dritten Stufe. Vom Dreiklang der vierten Stufe.

Im Bass nur so:

C: 3 5 1 —— —— 4 5 1 —— ——

Vom Dreiklang der fünften Stufe. Vom Dreiklang der sechsten Stufe.

C: 5 5 1 —— —— 6 5 1 —— ——

In Moll.

92.

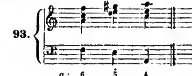
Vom Dreikleng der ersten Stufe. Vom Dreiklang der vierten Stufe.

a: 1 5 1 —— —— 4 5 1 —— ——



Erläuterung zum letzten Harmonieschritt 6—5.

a. Die letzte Verbindung kann nur in vorstehenden zwei Lagen gebraucht werden. Die dritte:

93. 

soll man nicht anwenden, weil die Oberstimme einen übermässigen Sekundenschritt machen müsste, der für jetzt verboten ist.

b. Bei 1. ist die Oktave nicht verdoppelt, sondern entweder die Quinte im Einklang, welche dann einmal aus der Oberstimme in's *e*, das zweite Mal aus der zweiten Stimme in's *d* geht, oder die Terz ist verdoppelt in der zweiten und dritten Stimme, wo dann die zweite vom *a* in's *d*, die dritte vom *a* in's *gis* geht. Bei 2. ist die Terz verdoppelt. Hieraus folgt, dass man jeden Ton des Dreiklangs im Einklang oder in der Oktave verdoppeln kann. Der Schüler soll aber für jetzt von dieser Freiheit nur in obigem letzten Falle Gebrauch machen, wie früher bei der Verbindung der beiden Dreiklänge auf denselben Stufen.

Aufgabe.

a. Man transponire vorstehende Beispiele in einige entferntere Tonarten schriftlich und spiele sie dann am Klavier, z. B. in *E*dur, *e*moll, *Cis*dur, *cis*moll u. s. w., um Auge und Ohr vertraut damit zu machen.

b. Man bilde viele verschiedene Harmoniereihen in Dur und Moll, und bringe den Septakkord in allen hier gezeigten Verbindungen fleissig an.

NB. Der Septakkord kann alle Lagen durchlaufen ohne sich aufzulösen, nur die letzte, wo der Uebergang zum tonischen Dreiklang erfolgt, muss nach den Regeln der Auflösung fortschreiten. Z. B.

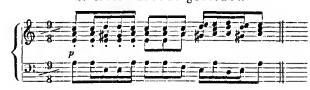
94. 

c. Der Schüler verwandle die gesetzten Harmoniereihen in Motive, Abschnitte, Sätze und Perioden. Als Beispiel folge der Raumersparniss wegen nur ein Motiv.

1. Harmoniereihe mit dem neuen Akkorde.



2. Motiv daraus gebildet.



Zehntes Kapitel.

Weite oder zerstreute Harmonie.

Bisher mussten die drei Oberstimmen so eng wie überhaupt möglich bei einander liegen, was wir enge Harmonie nannten.

Nun streifen wir diese Fessel ab und legen die oberen Intervalle des Akkordes in verschiedene grössere Entfernungen aus einander, z. B.



Dieses nennen wir weite oder zerstreute Harmonie. Das erste, was wir hier bemerken, ist, dass ausser der Oktave auch die anderen Intervalle des Dreiklangs verdoppelt werden können. Bei *a.* ist anstatt der Oktave die Terz, bei *b.* und *c.* anstatt der Oktave die Quinte verdoppelt. Von jetzt an machen wir von diesen anderen Verdoppelungen Gebrauch.

Verschiedene Arten, diese Freiheit zu gebrauchen.

Erste Art.

Wir können die enge Harmonie in weite verwandeln und die Stimmen durchgängig so fortführen, z. B.

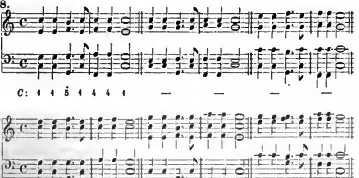
Abschnitt in seinen drei engen Lagen.

97.



Derselbe Abschnitt in verschiedene weite Lagen oder zerstreute Harmonie gebracht.

98.



Bei dieser ersten Art haben wir nichts zu thun, als die Stimmen weiter aus einander zu legen, zu versetzen, und dann in derselben Weise wie in enger Harmonie fortzuführen. Die zweite Stimme z. B. im Beispiel 97 ist im Beispiel 98 um eine Oktave tiefer gesetzt und geht dann ihren Weg genau wie oben fort. Auf ähnliche Weise sind alle anderen Versetzungen behandelt.

Zweite Art.

Wir können mit enger und weiter Harmonie abwechseln, indem wir auf solchen Akkorden, die mehrmals hinter einander gebraucht sind, aus enger in weite, oder umgekehrt aus weiter in enge Harmonie übergehen, dass eine Stimme in die Region einer anderen über- und darin fortgeht, während diese Verdrängte den Weg jener Verdrängerin übernimmt.



Bei *a.* sind wir im ersten Takte aus enger in weite, im zweiten Takte aus weiter in enge Harmonie übergegangen. Bei *b.* ist im ersten Takte der Uebergang aus weiter in enge, im zweiten Takte aus enger in weite Harmonie zu sehen.

Dritte Art.

Wir bringen die vorige Art nicht bloss auf demselben wiederholten Akkorde an, sondern wir springen auch beim **Uebergange** von einem Akkorde zu dem anderen mit den Stimmen, wechseln ihre Gänge und überschreiten hiermit die drei ersten Regeln, z. B.



Hier geht das *c* der ersten Stimme bei *a.* nicht, wie früher geschehen musste, in den nächsten Ton des zweiten Akkordes, welcher *h* wäre, sondern in das entferntere *f*, während das *e* der zweiten Stimme auch nicht in das nächste *f* geht, sondern in das entferntere *h* springt. Und ferner bewegt sich das *e* bei *b.* nicht in das nähere *f*, sondern in das weitere *a*.

Bei dem Gebrauche dieser dritten Art merke sich der Schüler für jetzt folgende Vorsichtsmassregeln.

1. Auf demselben Akkord, Dreiklang oder Septakkord, kann man mit allen drei Oberstimmen springen.



2. Bei dem Uebergange von einem Dreiklang zu einem anderen

sollen höchstens nur zwei Oberstimmen springen, eine aber entweder liegen bleiben, oder nur den nächsten Schritt thun.



3. Für Sekundenschritte des Basses bringt die weite Harmonie nur eine Freiheit, die nämlich, dass nicht mehr alle Oberstimmen Gegenbewegung mit dem Basse machen müssen, sondern dass eine mit dem Basse in gerader Bewegung fortschreiten darf, aber nur, wenn die Oberstimme auf den zweiten Akkord stufenweise in die Terz gehen kann. Also nur:



NB. Der Sprung der Oberstimme in gerader Bewegung in die Quinte des zweiten Akkordes ist widrig, und ebenso der in die Oktave. Ersteres nennt man verdeckte Quinten, letzteres verdeckte Oktaven.



Als Grund der widrigen Wirkung wird angegeben, man empfinde die kleinen Noten und das darin enthaltene Quinten- und Oktavenverhältniss mit. Wir lassen das jetzt auf sich beruhen. Genug, dass der Schüler diese Folgen in dieser Gestalt nicht anwendet.

4. Zu dem Septakkorde kann man auf die oben gezeigte Weise springen. Von dem Septakkorde hinweg darf der Schüler die Stimmen nur wie bisher gehen lassen, d. h. der Septakkord muss sich in den Dreiklang der ersten Stufe seiner Tonleiter auflösen. Doch kann er vorher, wie schon bemerkt, seine verschiedenen Lagen durchlaufen, z. B.



5. Man wende die Sprünge der Stimmen beim Akkordwechsel überhaupt mässig an und lasse auf eine springende Bewegung eine nach unseren drei ersten Regeln gebildete folgen.

6. Als ersten Schritt zur rhythmischen Selbständigkeit der Stimmen kann man von jetzt an die Töne, welche in den Mittelstimmen oder im Basse mehrmals unmittelbar hinter einander erscheinen, von der Oberstimme verschieden sich bewegen lassen.



Bei *a.* folgen alle anderen Stimmen der Bewegung der Oberstimme rhythmisch streng. Bei *b.* lässt die zweite Stimme ihr mehrmals unmittelbar hinter einander erscheinendes *g* liegen, und auch der Bass verändert solche Töne rhythmisch.

Vortheile, die durch diese Freiheiten gewonnen werden.

1. Die drei ersten Regeln der Stimmführung bloss angewandt, banden den Schüler beim Wechsel der Akkorde an bestimmte Fortschreitungen in der Oberstimme, und beschränkten ihm dadurch die Freiheit der melodischen Führung. Jetzt kann er die Melodie schon mehr nach seinem Willen und Geschmacke bilden.

2. Noch schlimmer waren die beiden Mittelstimmen daran. Sie mussten der Oberstimme auf's engste angeschmiegt auf- und abwärts sclavisch folgen. Auch sie können jetzt durch die Erlaubniss zu springen melodisch freier und besser ihre Wege gehen.

3. Durch die ununterbrochen festgehaltene enge Harmonie entstand fühlbare Klangmonotonie. Durch Anwendung der weiten Harmonie, entweder durchgängig oder abwechselnd mit enger, kann man schon viel mehr Klangveränderungen desselben Tonbildchens hervorbringen, wie sich der Schüler durch's Spielen der vorstehenden Beispiele überzeugen wird.

4. Durch die den liegen bleibenden Tönen bei *b*. (Beispiel 106) ertheilte Freiheit, rhythmisch verschiedene Tonfiguren zu gebrauchen, kommt ein neuer Reiz in die kleinen Gestaltungen, indem doch nun wenigstens nicht alle Stimmen mehr dieselbe rhythmische Figur festzuhalten brauchen, sondern verschiedene Figuren angewandt werden können.

Aufgabe.

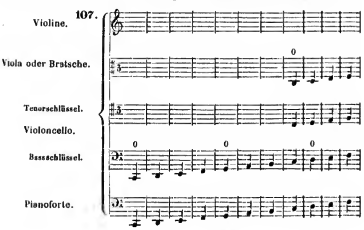
Man rekapitulire das bisher Vorgetragene gründlich, mache sich die Freiheiten recht deutlich und wende sie in neuen Periodenbildungen fleissig an, wobei man immer abwechselnd welche in Dur und Moll und in verschiedenen Tempo-, Takt- und Charakterarten zu schaffen suche.

Elftes Kapitel.

Die vier Stimmen des Streichquartetts.

Die Lehre dieses Bandes soll, wie in der Vorrede bemerkt worden, den Schüler zur Komposition des Streichquartetts befähigen. Dazu ist nöthig, dass er sich baldigst an den Satz für Violine, Viola und Violoncello gewöhne.

Hier sind die Schlüssel und der ungefähre Umfang dieser Instrumente. Die untere Notenzeile zeigt ihr Verhältniss zum Pianoforte.





Erläuterungen.

1. Die 0 über den Noten bedeutet die blossen Saiten der Instrumente.

2. In obiger Tabelle ist nur die diatonische Tonleiter angegeben. Die vier Instrumente können aber alle chromatische Töne ausführen.

3. Hohe Töne der Bratsche werden in dem Violinschlüssel geschrieben. Der Uebergangspunkt von einem Schlüssel zum anderen ist nicht bestimmt festgesetzt; man kann einige Töne früher, als in der Tabelle angegeben, übergehen.

4. Das Cello wurde — namentlich in früheren Zeiten — wech-

selsweise im Bass-, Tenor- und Violinschlüssel geschrieben, um die hohen Bassnoten zu vermeiden. Heutzutage bedient man sich meistens nur des Bass- und Violinschlüssels. In dem Gebrauche des letzteren jedoch ist eine durch keinen vernünftigen Grund gerechtfertigte Zweideutigkeit zu bemerken. Bald will man nämlich die Töne so verstanden wissen, wie sie im Violinschlüssel natürlich zu verstehen sind, und wie ich in der Tabelle angegeben habe, also z.B.

108.

bald aber auch eine Oktave tiefer, so dass obiges Bass-*e* so geschrieben wird:

109.

Der Schüler wird auf dem jetzigen Standpunkte seiner Uebungen die hohen Töne nicht nöthig haben, und sich nur des Bassschlüssels zu bedienen brauchen. Später, wenn er freiere und höhere Bildungen schaffen lernt, gebrauche er den Violinschlüssel in seiner natürlichen Weise, und bemerke es, wenn seine Kompositionen in die Oeffentlichkeit gelangen, in seinen Partituren, so wird ja wohl endlich diese Zweideutigkeit verschwinden. Wie bei der Bratsche geht man auch beim Violoncello bald früher, bald später in den Tenor- oder Violinschlüssel über.

5. Die vollständige Technik genannter Instrumente wird im Anhang abgehandelt. Für die jetzigen Bildungen ist es genug, dass der Schüler die Schlüssel und den ungefähren Umfang derselben kennt.

Aufgabe.

Ich werde, der Raumersparniss wegen, die Beispiele auch fernerhin, wo es irgend möglich, nur auf zwei Notenlinien geben. Der Schüler aber setze seine Uebungen von jetzt an alle in die vier Quartettstimmen aus, um sich baldigst an das Partiturschreiben und dadurch zugleich an das Partiturlesen und -studiren zu gewöhnen. Erleichtern kann er sich diese Uebung im Anfange dadurch, dass er seine Perioden erst, wie bisher, auf zwei Notenlinien schreibt, dann aber in die vier Quartettstimmen überträgt.

Man vergleiche die beiden Abschnitte auf zwei Notenlinien in Beispiel 106 mit nachstehender Uebertragung in die vier Quartettstimmen.



Nach einiger Uebung wird der Schüler die erste Prozedur bei Seite lassen und seine Aufgaben gleich in die vier Quartettstimmen schreiben können.

Zwölftes Kapitel.

Der verminderte Dreiklang.

Zwei verschiedene Dreiklänge, den harten und weichen, hat der Schüler bisher kennen und brauchen gelernt. Jetzt führen wir einen neuen, dritten ein. Er besteht aus Grundton, kleiner Terz und verminderter Quinte, oder aus zwei über einander gebauten kleinen Terzen, und heisst verminderter Dreiklang.

111. kleine Terz, kleine Terz.

In der Durtonleiter hat dieser Dreiklang seinen Sitz auf der siebenten Stufe.



In der Molltonleiter erscheint er zweimal, auf der zweiten und siebenten Stufe.



Dieser Dreiklang wird selten gebraucht, und seine Verbindung mit den anderen Akkorden fordert mancherlei Vorsichtsmassregeln, wenn er dem Ohr nicht unangenehm klingen soll.

Zwischenrede.

Mit dem anwachsenden Akkordmaterial nehmen natürlich auch die Verbindungsmöglichkeiten desselben zu. Diese mit ihrem strengeren und freieren Gebrauche aufzeigen zu wollen, würde allein viele Bände von Beispielen erfordern. Sie alle nach und nach kennen und anwenden zu lernen, muss dem späteren Selbststudium des Schülers überlassen bleiben. Ich werde daher von nun an jedesmal nur eine kleine Tabelle der nächsten und gebräuchlichsten Harmonieverbindungen hersetzen, die der Schüler sich zunächst einzuprägen, und nach unserer bisher befolgten Methode in Akkordreihen und kleine Tonbilder zu bringen hat. Hierdurch wird er nicht allein reicher an Harmonieverbindungen, und zwar auf die allerleichteste Weise, indem man ihm eine Menge Regeln ersparen kann, die er in der Folge doch nicht mehr zu befolgen braucht, sondern es wird zugleich sein Sinn für natürlichen Harmoniegebrauch dadurch gebildet, so dass er später auch die selteneren und seltensten Verbindungen immer mit Geschmack und bei den rechten Gelegenheiten nur anwenden wird.

Einige Verbindungen des verminderten Dreiklangs mit den anderen Dreiklängen und dem Septakkorde.



Erläuterungen.

1. Diese Beispiele sind auch in verschiedenen engen und weiten Lagen zu brauchen, vorausgesetzt, dass keine verbotenen Quinten- und Oktavenfortschreitungen dadurch entstehen.

2. Auch weitere Stimmenschritte — Sprünge — können dabei angewendet werden, nach den oben gegebenen Regeln, natürlich mit Vermeidung verbotener Oktaven und Quinten.

Aufgabe.

Man komponire der Zeitersparniss wegen bis auf Weiteres nur viertaktige Sätze in verschiedenen Dur- und Molltonarten, und bringe den neuen Akkord in allen oben gezeigten Verbindungsweisen, in enger und weiter Harmonie an, z. B.



Dreizehntes Kapitel.

Der übermässige Dreiklang.

Die vierte und letzte Art der Dreiklänge besteht aus Grundton, grosser Terz und übermässiger Quinte, oder aus zwei über einander gebauten grossen Terzen, und heisst übermässiger Dreiklang.

Er hat seinen Sitz auf der dritten Stufe der Molltonleiter.



Auch dieser Dreiklang wird selten gebraucht. Etwa in folgen-

den Verbindungen mag ihn der Schüler in allen Lagen und in weiter und enger Harmonie zuweilen anwenden *).



Aufgabe.

Man setze die oben bloss in Zahlen gegebenen Harmonieverbindungen in allen Lagen, in enger und weiter Harmonie aus, und bringe sie in Sätzen an.

Vierzehntes Kapitel.

Umkehrung der Akkorde.

Bis jetzt durften wir die Akkordtöne der drei oberen Stimmen in verschiedenen Versetzungen gebrauchen, was wir Lagen nannten. Dagegen musste der Bass immer nur einen, den Grundton bringen, — Terz und Quinte des Dreiklangs durfte er nicht ergreifen.

Jetzt ertheilen wir auch dem Bass die Erlaubniss dazu.

Ergreift aber dieser einen anderen als den Grundton, so nennen wir das nicht Lage, sondern Umkehrung des Akkordes, und den untersten Ton eines umgekehrten Akkordes nennen wir nicht mehr Grund-, sondern Basston.

Da der Dreiklang drei verschiedene Töne hat, so kann er zweimal umgekehrt werden.

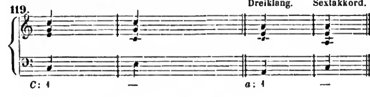
Erste Umkehrung. Sextakkord.

Die erste Umkehrung des Dreiklangs, wenn seine Terz in den Bass gelegt, zum Basston gemacht wird, heisst Sextakkord.

---

*) Diesen Akkord erklären die Theoretiker meist anders. Davon später.

Grundakkord, Dreiklang. 1.Umkehrung, Sextakkord. Grundakkord, 1.Umkehrung,



Bezeichnung des Akkordes.

Wir brauchen keine neue, denn wir haben keinen neuen Akkord, sondern nur eine andere Gestalt desselben. Ob von dem Dreiklang auf der ersten Stufe von *C* der Grundton oder die Terz im Basse liegt, ist einerlei; es ist immer dieser Akkord auf der ersten Stufe. Und so mit jedem Akkord auf jeder Stufe. Der Akkord *g h d* z. B. gehört in *C* immer der fünften Stufe an, es mag das *g* als Grundton, oder die Terz *h* als Basston unten liegen. Wir schreiben ganz gleich:



und setzen nur, wenn der umgekehrte Akkord unmittelbar auf seinen Grundton folgt, einen Strich hinter die Zahl, wie im Beispiel 119 zu sehen.

Verdoppelung.

Es können alle Töne des Sextakkordes verdoppelt werden, also entweder:



Doch ziehen wir die Verdoppelung des Grundtons und der Quinte vor, und verdoppeln die Terz nur da, wo ein besserer Stimmengang dadurch gewonnen wird.

Anmerkung. Die Benennungen der Töne bleiben dieselben wie im Grundakkorde, wenn auch andere Töne im Basse liegen. *G* also ist, obgleich es im Sextakkord gegen das *e* im Basse — Basston — als Terz erscheint, doch nicht die Terz, sondern die Quinte des Grundakkordes, und

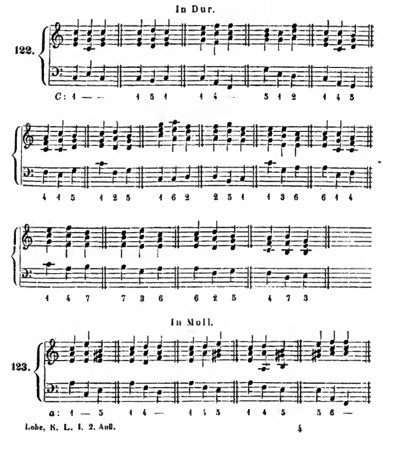
wird so genannt. *C* wird folglich auch nicht die Sexte des Grundakkordes, obgleich es im Sextakkorde gegen den Basston *e* so erscheint, sondern der verdoppelte Grundton oder die Oktave genannt.

Gebrauch des Sextakkordes.

Die Regeln, welche für die Verbindungen der Dreiklänge gegeben worden, gelten auch für die Verbindungen der Sextakkorde, welche letzteren jedoch mit Grundakkorden abwechseln sollen, um immer mehr Mannichfaltigkeit des Harmoniegebrauchs zu erzielen.

Tabelle verschiedener guter Verbindungen der Dreiklänge und Sextakkorde.

a. Auf einen Grundakkord folgt ein Sextakkord, auf letzteren wieder ein Grundakkord.





b. Grundakkord, **zwei** Sextakkorde, Grundakkord.



c. Grundakkord, **drei** Sextakkorde, Grundakkord.



d. Von einem Sextakkorde zum Dominantseptakkorde.



e. In Dur kann die ganze Tonleiter stufenweise sowohl hinauf- als hinabwärts in Sextakkorden gehen; entweder dreistimmig, am besten in enger Lage:



oder vierstimmig, indem man die Oberstimme in der Oktave:



oder die Unterstimme verdoppelt:



oder indem man die dritte Stimme in folgender Weise führt:



Aufgabe.

Der Schüler bilde Sätze und bringe obige Verbindungen fleissig darin an.

Zweite Umkehrung. Quartsextakkord.

Die zweite Umkehrung des Dreiklangs, wenn die Quinte in den Bass gelegt wird, heisst Quartsextakkord.



Die Bezeichnung bleibt dieselbe. Wir geben die Stufe an. Ein Irrthum kann nicht entstehen, denn jede Zahl ohne Punkt darüber bedeutet den Dreiklang auf dieser Stufe. Steht also *C*: 1 unter *c* im Bass, so ist es der Grundakkord; steht *e* im Bass, so ist es der Sextakkord; steht *g* im Bass, so ist es der Quartsextakkord.

Auch bei dieser Umkehrung können alle Intervalle verdoppelt werden. Die Wahl der Verdoppelung hängt von dem vorhergehenden oder nachfolgenden Akkorde, oder von beiden zugleich ab, insofern dadurch ungeeignete Stimmenschritte vermieden und bessere dafür genommen werden können.

Gebrauch des Quartsextakkordes.

Diese Umkehrung wird seltener gebraucht als die erste, und macht folgende Vorsichtsmassregeln nöthig, welche sich der Schüler wohl einprägen möge.

1. Auf demselben Akkorde kann man den Quartsextakkord sprungweise ergreifen oder verlassen.



2. Beim Wechsel der Akkorde muss der Bass

a. entweder liegen bleiben —



b. oder er darf zu dem Quartsextakkord hin, und von demselben weg nur stufenweise schreiten.



c. Nur von der zweiten Stufe in Dur und Moll kann zu dem Quartsextakkord auf der ersten Stufe gesprungen werden.



NB. Der Oktavensprung des Basses bei *b.* und *d.* ist erlaubt, denn es ist derselbe Ton, nur in einer anderen Oktave ergriffen.

Aufgabe.

Der Schüler bilde einige Sätze und bringe die eben aufgezeigten verschiedenen Gebrauchsweisen des Quartsextakkordes darin an.

Die Umkehrungen des Dominantseptakkordes.

Da der Septakkord aus vier Tönen besteht, so kann er drei Umkehrungen haben.

Quintsextakkord.

Die erste Umkehrung, wenn die Terz in den Bass gelegt wird, heisst Quintsextakkord.



Terzquartakkord.

Die zweite Umkehrung, wenn die Quinte in den Bass gelegt wird, heisst Terzquartakkord.



Sekundakkord.

Die dritte Umkehrung, wenn die Septime in den Bass gelegt wird, heisst Sekundakkord.



Gebrauch der Umkehrungen des Septakkordes.

Der Gebrauch dieser Umkehrungen bietet dem Schüler gar keine Schwierigkeiten.

1. Man kann von jedem Dreiklang und von jedem Sextakkord der Tonleiter zu jeder Umkehrung des Septakkordes fortschreiten.

2. Das Intervall jeder Umkehrung des Septakkordes dagegen löst sich auf wie im Grundakkorde, d. h. die Terz geht eine Stufe aufwärts, die Quinte eine Stufe auf- oder abwärts, die Septime eine Stufe abwärts, der Grundton aber, welcher in den Umkehrungen als Oktave betrachtet wird, bleibt liegen.

Auflösungen.

Des Quintsextakkordes. Des Terzquartakkordes. Des Sekundakkordes.

140.

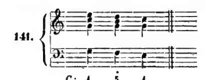
oder: oder:

C: 5 1 a: 5 1 C: 5 1 5 1 a: 5 1 5 1 C: 5 1 a: 5 1

Die Bezeichnung bleibt auch bei den Umkehrungen dieselbe.

3. Vom Quartsextakkord darf man nur zu der Umkehrung des Septakkordes fortschreiten, zu der man stufenweise gelangen kann. Z. B.

141.



4. Wie bei dem Grundakkorde kann man auch bei seinen Umkehrungen die Lagen durchlaufen, und erst bei der letzten die Auflösung eintreten lassen. Z. B.

142.



5. Ebenso kann man Umkehrungen des Septakkordes auf einander folgen lassen, ehe man zur Auflösung schreitet.



Erläuterungen.

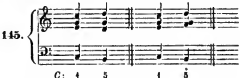
1. Der Schüler lernte zuerst Grundakkorde, vier Dreiklänge, den grossen, kleinen, verminderten und übermässigen, und einen Septakkord, — von seinem Sitz auf der fünften Stufe oder der Dominante, Dominantseptakkord genannt, — kennen und wechselweise mit einander verbinden. Dies waren Grundharmonieschritte. Sodann kamen die Umkehrungen: vom Dreiklang zwei, Sextakkord, Quartsextakkord; vom Septakkord drei, Quintsext-, Terzquart-, Sekundakkord. Durch den wechselweisen Gebrauch der Grundakkorde und Umkehrungen entstehen viererlei Verbindungsweisen derselben.

Man kann nämlich fortschreiten:

a. Von einem Grundakkorde zu einem Grundakkorde.



b. Von einem Grundakkorde zu einer Umkehrung.



c. Von einer Umkehrung zu einem Grundakkorde.



d. Von einer Umkehrung zu einer Umkehrung.



Hierdurch entsteht schon eine grosse Mannichfaltigkeit der Harmonieverbindungen, besonders wenn man bedenkt, dass die drei letzten Arten, *b.*, *c.*, *d.*, wieder auf verschiedene Weise angewandt werden können, da man verschiedene Umkehrungen zur Disposition hat.

2. Eine weitere Mannichfaltigkeit der Harmonieverbindungen entsteht dadurch, dass man jeden Grundharmonieschritt von Dreiklang zu Dreiklang jetzt fast schon von jeder Stufe der diatonischen Tonleiter aus darstellen kann. So kann man z. B. den Grundharmonieschritt der Sekunde bilden von der ersten zur zweiten Stufe, —



aber auch von der zweiten zur dritten, —



und so fort, die Tonleiter hindurch jeden Schritt; z. B. den Terzschritt:



den Quartschritt:



Viele dieser Verbindungen haben wir oben bereits zum nächsten Gebrauch angegeben. Weitere möge der Schüler sich nun selbst nach und nach aufsuchen, und theils schriftlich ausarbeitend, theils am Klavier präludirend zu eigen machen.

Die Grundharmonieschritte von einem Dreiklang zum Septakkorde können wir für jetzt nicht auf verschiedenen Stufen wiederholen, da wir zur Zeit nur einen Septakkord kennen, und von dem Septakkord zum Dreiklang haben wir jetzt nur einen einzigen Schritt, $\dot{5}$ 1.

3. Noch mannichfaltiger wird der Gebrauch der Harmonie durch die verschiedenen engen und weiten Lagen, und durch die freieren Fortschreitungen der Stimmen in Sprüngen, welche sich der Schüler gelegentlich erlauben darf, wenn er verbotene Oktaven- und Quintenfolgen dabei vermeidet.

4. Durch die Umkehrungen gewinnt der Bass bedeutend. Er braucht nun nicht mehr stets in seinen Grundtönen fortzuschreiten, was ihn oft steif und unbeholfen macht, sondern er kann durch gelegentlichen Gebrauch der Umkehrungen sich melodisch anmuthiger fortbewegen.

5. Durch die Umkehrungen gewinnen wir ferner auch schon mit unsern wenigen Akkorden einige befriedigendere Schlussformeln.

Die bisher gebrauchte mit blossem Grundakkorde

152.



ist steif. Von jetzt an kann der Schüler am Ende seiner Perioden folgende gebrauchen.

153.



Dieselben auch in Moll, und in beiden Tonleitern natürlich in verschiedenen Lagen.

6. Alle diese Harmonieverbindungen kann aber der Schüler nicht bloss zu Harmoniereihen, sondern zu wirklichen kleinen Kompositionsanfängen, zu Motiven, Abschnitten, Sätzen und Perioden

verwenden, und zwar zu solchen, wie sie in den Werken der besten Meister wirklich vorhanden sind.

Um Letzteres zu zeigen, nämlich, was mit den bisherigen Gestaltungsmitteln, mit der ersten, einfachsten Kompositionsweise, d.h.

mit Melodieen in der Oberstimme, deren Motive in den drei anderen Stimmen rhythmisch ganz dieselben sind,

bereits zu leisten ist, will ich nun einige Beispiele der Art aus Quartetten verschiedener Meister — der Raumersparniss wegen nur auf zwei Notenlinien — hersetzen, und die nöthigen Erläuterungen dann folgen lassen.

Beethoven, Op. 18. Nr. 4.

Andante scherzoso quasi Allegretto.

154.

pp

Nr. 5. *Allegro.*

155.

f sf sf pp

Nr. 6. *Allegro con brio.*

156.

p sf


Beethoven, Op 59. Nr 1.
Allegretto vivace e sempre scherzando.
a.
b.
157.
ff
sf
p
Nr. 2. Allegro.
158.
pp
cresc.
più cresc.
f
Allegro.
159.


Mendelssohn, Quartett II. (Op. 13.)
Adagio.
160.
mf
p
cresc.
pp
Allegretto con moto.
161.
pp
stacc.
etc.
Rob. Schumann, Quartett I. (Op. 41. Nr. 1.)
Allegro.
162.
p


Presto.
163.
f
f
f
f
164.
pp
sf
p
sf
cresc.
p
Quartett III. Finale. (Op. 41. Nr. 3.)
Allegro molto vivace.
165.
f



Erläuterungen.

1. Ich habe viele Beispiele, von verschiedenen Meistern und bis in die neueste Zeit herein, aufgestellt, um zu zeigen:

a. Dass schon die allererste, einfachste Bildungsmaxime, welche der Schüler kennen und ausüben gelernt hat, nämlich:

Alle Stimmen bewegen sich rhythmisch gleich —

keine blosse Uebung war, welche er später wenig oder gar nicht benutzen könnte, sondern dass solche Gestaltungen in den Werken der Meister wirklich vorkommen, als wirkliche Kunstgestaltungen auftreten, und er also bereits musikalische Gedanken schaffen kann, wovon er später den einen oder andern wohl in seine grösseren Kompositionsversuche aufnehmen mag.

Ich habe die mannichfaltigen Beispiele aufgestellt, um zu zeigen:

b. Welche verschiedenartigen Bildungen aus einer einzigen Maxime erwachsen können, und es bedarf wohl keiner besondern Betheuerung, dass Bildungen dieser Art schon in Ewigkeit unerschöpflich sind. Ich habe die vielen Beispiele über eine Bildungsmaxime aufgestellt:

c. Um des Schülers Erfindungskraft durch die unmittelbare Anschauung von Mustern zu wecken, zu beleben, seine Lust und seine Fähigkeit zugleich zu ähnlichen Hervorbringungen zu steigern.

Dieses ist die natürlichste, angenehmste, sicherste und schnellförderndste Methode; es ist die, nach der sich alle Meister ohne Ausnahme gebildet haben. Alle haben die Werke guter Meister studirt, die Bildungsmaximen derselben sich abstrahirt, und danach unablässig eigene Gestaltungen versucht.

2. Die Bildungsmaxime obiger Beispiele ist dem Schüler vollkommen klar. Manche Periodenweise, darin vorkommende Akkorde und Verbindungen derselben noch nicht. Doch kennt er bereits harmonische Mittel genug, um Tausende von interessanten Perioden damit schaffen zu können. Das noch Unbekannte soll ihm bald, — die verschiedenen Periodenweisen gleich in nachfolgender Aufgabe, — erklärt, und seine Schaffensthätigkeit dadurch erweitert und vermannichfaltigt werden.

Aufgabe.

Der Schüler blicke auf vorstehende Beispiele, mache sich von jedem die *Ausspinnungsmaxime* klar, und bilde sie mit seinem bis jetzt bekannten Harmoniematerial nach.

Um dies leicht vornehmen zu können, fasse er folgende

Vermannichfaltigungsweisen der einfachen Periodenbildungen

vorerst wohl auf.

Der Schüler weiss, dass *alle* Perioden aus aneinandergereihten Motiven bestehen. Die Ausspinnung geschah dadurch, dass er durch Sequenz eines Motivs einen Abschnitt, durch Sequenz eines Abschnitts einen Satz, durch Sequenz eines Satzes eine einfache Periode erhielt.

Eine Periode konnte er aber bis jetzt nur dadurch bilden, dass er einen Satz aus vier *von einander verschiedenen Motiven* als Modell erfand, und durch dessen Sequenz — strenge oder freie Wiederholung des Satzes — die Periode hervorbrachte. Von dieser Art sind Beispiel 156 von *Beethoven* und 160 von *Mendelssohn*, die also keiner neuen Erklärung bedürfen. Allen übrigen Beispielen liegen andere Konstruktionen unter, die ich nun erklären will.

Man blicke auf Beispiel 154.

Die rhythmische Gestalt des ersten Taktes oder Motivs ist folgende einfache: $^{3}/_{8}$ |

Was bringen die anderen Takte?

Den achten ausgenommen *genau dieselbe rhythmische Gestalt*, nur mit verschiedenen Harmonielagen.

Wie heisst demnach die Ausspinnungsmaxime dieser Periode?

Der erste Takt, das erste Motiv ist das Modell, die sechs darauf folgenden Motive sind nichts als Sequenzen, Wiederholung des ersten, und das achte erst ist ein neues.

Hiermit hat man eine neue Periodenausspinnungsweise, vermittelst welcher man unerschöpflich verschiedene Gestaltungen hervorbringen kann.

Man hat dabei nichts zu thun, als *ein Motiv als Modell zu erfinden*, und dasselbe entweder in allen folgenden Takten zu wiederholen, oder im letzten ein neues zu bringen.

Von der ersten Art ist Beispiel 164 bis zu dem Zeichen ∧.

Von der zweiten Art ist Beispiel 161.

Wie einfach und leicht ist diese Gestaltungsweise! Man erfindet einen Rhythmus für einen Takt: in Beispiel 154: $^{3}/_{8}$ | — in Beispiel 161: $^{2}/_{4}$ | — in Beispiel 164 gar nur ein einfaches

Motiv: 4/4 ○ |, — setzt es in Harmonie und wiederholt es in anderen Takten.

Nach dieser Auseinandersetzung wird die Erkennung der Konstruktionsverhältnisse der anderen Beispiele gar keine Schwierigkeiten bieten, und den Schüler augenblicklich befähigen, eigene danach zu schaffen.

Wie ist die Periode Beispiel 155 gebildet?

Nach dem Modell eines Abschnittes.

Abschnitt. Modell.
Motiv 1. Motiv 2. Sequenz. Sequenz. Sequenz.

Weiter! Noch einfachere Bildungen!

Motivglied!

Man blicke auf Beispiel 159. Die Einhakung zeigt zwei Noten, 4/4 | , und diese kleine rhythmische Figur wird acht Takte hindurch stets wiederholt. Hier fängt das Motiv mit Auftakt an; solche Motive theilen wir so ein, wie die grössere darüber stehende Einhakung zeigt. Wir können also, und oft, die Motive in noch kleinere Theile zerlegen, die für sich etwas gelten. Solche allerkleinste Figuren, in welche Motive zu theilen sind, nennen wir Motivglieder.

Je zusammengesetzter die Motive sind, in je mehr solche kleinere Theile sind sie zu trennen, je mehr Motivglieder können wir daraus ziehen. Z. B.



Was dadurch für die Erfindung und Ausspinnung ganzer Tonstücke gewonnen wird, werden in der Folge Beispiele der Meister zeigen. Für jetzt gehen wir zu der Gestaltung 159 zurück, und abstrahiren eine neue Ausspinnungsmaxime daraus, welche heisst:

Motivglieder können zu Modells gebraucht, und durch Sequenzen derselben ganze Perioden gewonnen werden.

Obige Periode, Beispiel 159, ist bis zu dem Zeichen ∧ durch Wiederholung eines Modells von zwei Noten, | , gewonnen worden!

Nach derselben Maxime sind die Perioden Beispiel 162 und 163

konstruirt. In ersterer ist das Modell streng genommen das Motivglied $^{6}/_{8}$ [note], — in letzterer das Motivglied $^{4}/_{4}$ [notes] |.

Ferner liegt in Beispiel 159 das Modell in dem eingehakten Motivgliede.

In Beispiel 157 sind zwei Modelle. Das erste ist das Motiv *a.*, das zweite ist der Abschnitt *b.*

Die Periode 165 hat zum Modell einen Abschnitt.

Mehrdeutigkeit der Abtheilungsweisen.

Die Motive des ersten und zweiten Taktes in Beispiel 165 kann man so abtheilen, wie die Einhakung zeigt; man könnte sie aber auch folgendermassen betrachten.

168. [Notenbeispiel]

oder: [Notenbeispiel]

Diese Mehrdeutigkeit, weit entfernt, ein Uebelstand zu sein, ist vielmehr eine neue Quelle mannichfaltiger Ausspinnungsmittel zu ganzen Tonstücken, wie die Folge zeigen wird.

Die Beispiele 162 und 163 kann man als aus Motivgliedern, oder auch, wie das Beispiel 154, aus Motiven herausgesponnen betrachten. Auf die eine oder andere Weise erklärt, gilt gleich, denn nach beiden kann man ähnliche Gestaltungen leicht hervorrufen.

Wenn der Schüler diese Erläuterungen wohl gefasst hat, so kann er, in die Partituren aller vorhandenen Instrumentalwerke blickend, wohl noch anders konstruirte Perioden finden, aber nirgends eine, deren Bildungsmaxime er nicht augenblicklich zu erkennen vermöchte.

Alle Perioden — Melodien von acht Takten nämlich — bestehen aus Modellen und Sequenzen, d. h. es kommen darin rhythmisch wiederholte Motivglieder, oder Motive, oder Abschnitte, oder Sätze vor.

Keine Periode hat lauter neue, rhythmisch durchaus von einander verschiedene Takte.

Anwendung des bisher Vorgetragenen.

Wir gehen nun zu den Aufgaben des Schülers zurück und wiederholen: er bilde alle obige Beispiele mit seinem jetzt ihm zu Gebote stehenden Harmoniematerial nach, indem er über jede oben abstrahirte Ausspinnungsmaxime recht viele verschiedene Perioden in verschiedenen Ton- und Taktarten schafft. Er nimmt z. B. die Maxime zur Periode, Beispiel 154:

ein **Motiv wird als Modell zu den Sequenzen benutzt.**

Nun erfindet er sich eine rhythmische Figur, bringt sie in Harmonie und wiederholt sie in den folgenden Takten, wobei er nach und nach alle Arten von Harmonieunterlagen benutzen kann, welche in der früheren Lehre darüber aufgestellt worden sind.

Rhythmisches Motiv: 3/8

In Harmonie gesetzt und durch Sequenzen zur Periode ausgesponnen:



Funfzehntes Kapitel.

Die harmonische Figurirung.

Bisher haben wir unsere Harmonien — Akkorde — in vier Stimmen jederzeit so dargestellt, dass jede Stimme nur einen Akkordton hören liess. Ausser dieser Art von Akkorddarstellung giebt es aber noch andere Mittel, die Harmonie zu Gehör zu bringen.

Jede einzelne Stimme kann nicht allein einen Akkord, sondern ganze Akkordreihen dadurch darstellen, dass sie die einzelnen Intervalle derselben nach einander durchläuft. Dies nennt man **harmonische Figurirung, gebrochene Akkorde** oder **harmonische Nebennoten.**





Hier ist ein Akkord harmonisch auf verschiedene Weise figurirt.

171. C: 4 6 4

Hier ist eine Akkordreihe harmonisch figurirt.

Wird die Brechung der Akkorde auf ähnliche Weise fortgeführt, so thut man gut, sich die einzelnen Töne als zusammenklingend vorzustellen, und deren Fortschreitung danach zu bestimmen. Z. B.



Die gebrochene Harmonie bei *b.* ist nicht gut, denn zusammenklingend dargestellt würde sie so aussehen:

173.

und folglich die zweite und vierte Stimme in Oktaven fortschreiten.

Werden die Brechungen jedoch nicht in ähnlicher Weise fortgeführt, so ist diese Vorsicht weniger nöthig. Z. B.



Freierer Gebrauch der Stimmen.

Alle vier Stimmen hatten bisher rhythmisch dieselben Motive. Obgleich mit dieser Setzweise gar mannichfaltige und sehr interessante Gestaltungen zu schaffen sind, wie die gegebenen Beispiele zeigen, so wird sie im Verhältniss zu vielen anderen Bildungen doch am seltensten angewendet.

Ungleich mehr musikalische Gedanken haben verschiedene Motive in den verschiedenen Stimmen; im Quartett, wo vier Stimmen wirken, sind folgende Hauptverschiedenheiten möglich.

a. Alle Stimmen haben dieselben Motive. Von dieser Art sind die bisher gezeigten Gestaltungen.

b. **Drei Stimmen haben dieselben Motive, eine hat andere.** Diese anderen Motive kann zunächst wechselsweise jede Stimme haben, die erste, die zweite, die dritte und die vierte.

Solche Gestaltungen der mannichfaltigsten Art hervorzubringen, ist die harmonische Figurirung das erste und schon ein unerschöpfliches Mittel, wenn man bedenkt, wie verschiedenartig die Intervalle der Akkorde und in welchen verschiedenartigen Notengeltungen sie auf einander folgen können.

Ich will nun davon einige Andeutungen geben, da eine erschöpfende Ausführung schlechthin unmöglich ist. Sie werden aber genügen, um den Schüler zum Aufsuchen derselben in den Partituren und zu den mannichfaltigsten eigenen Bildungen zu befähigen.

Anmerkung. Alle von nun an folgenden Beispiele sind, wie die im vorigen Kapitel bereits aufgestellten, den Quartettpartituren verschiedener Meister und also wirklichen Kompositionen entnommen.

Also: *b.* Drei Stimmen haben dieselben Motive, eine Stimme, gleichviel welche, hat andere.

Die Oberstimme.



NB. Die kleinen Noten in der Melodie denke sich der Leser für jetzt weg. Sie werden später ihre Erklärung finden.

Die zweite Stimme.



Die dritte Stimme.



Die vierte Stimme.

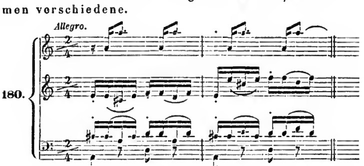


c. Zwei und zwei Stimmen haben verschiedene Motive, wovon ich nur ein Beispiel hersetzen will, da sich der Schüler die verschiedenen Stimmenmischungen selbst suchen kann.



Hier haben Ober- und Unterstimme ein rhythmisch gleiches Motiv, die beiden Mittelstimmen ein zweites.

d. Zwei Stimmen haben gleiche Motive, zwei Stimmen verschiedene.



e. Alle vier Stimmen haben verschiedene Motive.



Erläuterungen.

Da die harmonische Figurirung jeder Stimme in ihrem ganzen Umfange erlaubt ist, unsere Akkorde aber nur drei oder vier von

einander verschiedene Töne haben, so müssen sie natürlich öfter bald in einer Stimme, bald in zwei, drei, ja in allen vier Stimmen hoch und tief wiederholt erscheinen.

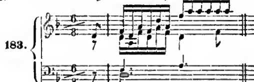
Hierdurch entstehen mannichfaltige Setzweisen dieser Art, und grosse Freiheiten, welche sich der Komponist dabei erlauben darf.

Wir können sie etwa unter folgende Hauptgesichtspunkte bringen.

a. Die Stimmen bewegen sich in getrennten Regionen, so dass keine die Intervalle der anderen im Einklang berührt. Dies ist bei weiter Harmonie leicht.



Will man die Trennung in engeren Lagen beibehalten, so weichen die Stimmen, die im Einklang zusammentreffen könnten, einander aus.



Bliebe hier das *d* in der zweiten Stimme liegen, so träfe das *d* des zweiten Sechzehntheils der Oberstimme im Einklange damit zusammen, was jene dadurch vermeidet, dass sie in's *a* herunter geht. Derselbe Fall wiederholt sich mit dem *f* und *a* in der zweiten und ersten Stimme.

Wollte man jedoch diese reine Trennung der Stimmen überall festhalten, so würde der Komponist in der Gestaltung seiner Gedanken behufs höherer Zwecke oft sehr gehemmt werden. Da nun das Zusammentreffen der Stimmen im Einklange in vielen Fällen gar keinen unangenehmen Eindruck für das Ohr mit sich führt, so können

b. die Stimmen zuweilen auch das gegenseitige Gebiet im Einklange berühren.



Als Vorsichtsmassregel hierbei könnte man im Allgemeinen aufstellen, dass die Einklänge nicht auf den accentuirten Noten zusammentreffen sollen. Doch finden sich Ausnahmen genug in den Partituren der Meister vor, deren höhere Gründe dem Schüler später zum Bewusstsein kommen werden.

Anmerkung. Der Unterschied zwischen accentuirten und unaccentuirten Noten wird, als aus der allgemeinen Musiklehre bekannt, hier vorausgesetzt. Die Erklärung desselben findet sich jedoch für Diejenigen, welche ihn noch nicht kennen sollten, im Anhange.

Aber auch diese Freiheit kann dem Komponisten in manchen Fällen noch nicht genügen. Er erlaubt sich zuweilen auch noch:

c. eine tiefere Stimme über eine höhere, und folglich auch eine höhere unter eine tiefere greifen zu lassen. Dies nennt man Kreuzen der Stimmen.



Bei *a.* steigt die Bratsche durch und über die Region der zweiten Violine und berührt das *b* der ersten Violine im Einklang. Bei *b.* fängt die erste Violine unter der zweiten Violine und Bratsche an, steigt über beide empor und senkt sich am Ende wieder unter dieselben.

Dies können die drei oberen Stimmen thun. Nur der Bass darf die oberen Stimmen nicht überschreiten, wenn es derselbe Grund- oder Basston, Grundakkord oder Umkehrung für das Gehör bleiben soll.

Wollte z. B. der Schüler folgende Harmonie bei *a.*



so setzen wie bei *b.*, so ginge die Bratsche unter das Cello, und man würde nicht mehr den Sextakkord, sondern den Grundakkord hören. Soll jedoch letztere Folge dem Ohr erklingen, die Bratsche also den Bass übernehmen, so ist gegen das Kreuzen auch dieser Stimme nichts einzuwenden.

Auch wenn der Bass in harmonischer Figurirung die Umkehrungen des Akkordes durchläuft, kann er die oberen Stimmen durchkreuzen.



Als Grundprinzip für die eben aufgezeigten Setzweisen mit harmonischen Nebennoten und für alle die gleich nachfolgenden ist anzunehmen:

Dass diese Freiheiten kein Stimmengewirr hervorbringen, dass vielmehr die einzelnen Stimmen, und namentlich die melodisch hervortretenderen von dem Ohr stets deutlich vernommen und unterschieden werden sollen.

Weitere Freiheiten beim Gebrauch der harmonischen Figurirung nebst einigen Vorsichtsmassregeln dazu.

So lange man denselben Akkord figurirt, genügen die gegebenen Andeutungen zur Vermeidung von Fehlern. Beim Wechsel der Akkorde sind noch folgende Bemerkungen zu berücksichtigen.

1. Die Stimmen sollen im Allgemeinen nach den im Anfange gegebenen Gesetzen geführt werden, d. h. sie sollen keine verbotenen Quinten- und Oktaven-Fortschreitungen machen.

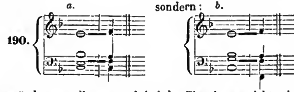




2. Bei dissonirenden Akkorden, also für jetzt beim Dominantseptakkord und bei seinen Umkehrungen, soll die letzte Note der figurirten Stimme sich richtig auflösen.



3. Bei Figuren, aus harmonischen Nebennoten gebildet, tritt die erste und letzte Akkordnote zunächst am bedeutendsten hervor. In Beispiel 189 ist demnach das *e* der ersten und letzten Note entscheidend, und ziemlich dasselbe, als wenn statt der Triolenfigur die ganze Note *e* darunter erklänge. Man soll daher die anderen Stimmen so dazu setzen, wie man thun würde, wenn das *e* als ganze Note wirklich da wäre; wie man daher im letzteren Falle nicht:



setzen würde, so soll man auch bei der Figurirung nicht wie bei *a.*, sondern wie bei *b.* setzen.

Der Schüler sehe also, wenn er Stimmen figurirt, immer zunächst auf die erste und letzte Note des figurirten Akkordes, bei Beispiel 189 also auf



und richte die Führung der anderen Stimmen danach ein.

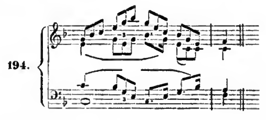
4. Ist die Anfangsnote anders als die Schlussnote der Figur, so kann man die Begleitung danach bestimmen. Z. B.



5. Will man jedoch die anderen Stimmen bewegter, melodisch bedeutender haben, so kann man die weiteren, schwächer accentuirten Noten mit in Betracht ziehen, und die Töne der anderen Stimmen danach wechseln lassen. Z. B. obige Figur (192) so betrachtet und etwa begleitet:

193.


6. Endlich kann man entweder nur einige oder auch alle unaccentuirten Noten mit berücksichtigen und die Begleitungsstimmen danach führen. Z. B.

194.


Hierdurch, sieht man, ist nicht bloss eine, sondern sind mehrere, ja alle Stimmen zugleich harmonisch zu figuriren, wodurch die Gestaltungen ein regeres Leben erhalten.

Beispiel von Mozart, wo die drei Oberstimmen figurirt sind.

195.


7. In vorstehendem Beispiele sieht man nun auch, welche Freiheiten der Komponist sich bei Figurirung mehrerer Stimmen nehmen darf.

Im ersten Takte zeigen die Striche in der ersten und zweiten Violine Oktaven an. Im dritten und vierten Takte sind ebenfalls Oktaven auf den accentuirten Noten, denn die unaccentuirten Achtel in der zweiten Violine gehen zu schnell vorüber, um die Oktavengänge zu beseitigen.

Müsste aber der Komponist solche Dinge überall vermeiden, so würde er eine Figur selten in einer gewissen Regelmässigkeit und Bestimmtheit fortführen können. Diese Regelmässigkeit liegt zum Beispiel in dem Modell, dem Motive des ersten Taktes der zweiten Violine:



welches Mozart in ähnlichen Sequenzen fortführen wollte. *Dieser Figur folgt das Ohr in ihrem melodischen Gange und hört die schnell vorübereilenden Oktaven nicht.* Zudem wissen wir, erscheinen uns solche Figurirungen, gebrochene Akkorde, wie zugleich erklingende Harmonien.

197.

Aus diesen Gründen kann der Schüler sich solche Freiheiten von jetzt an, wenn eine bestimmte und gute melodische Führung dadurch gewonnen wird, unbedenklich erlauben.

8. Wenn wir Figurirungen, wie die der zweiten Violine in Beispiel 195, als zugleich erklingende Akkorde, wie in Beispiel 197, betrachten, so hätten wir, nur die Oberstimme und den Bass dazu gerechnet, eigentlich schon fünfstimmige Harmonien.

Betrachten wir aber die Bratsche aus eben diesem Gesichtspunkte:

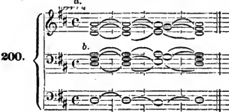


so haben wir gar achtstimmige Harmonie. Hierdurch entstehen natürlich mehrfache Verdoppelungen der Intervalle des Akkordes. In vielstimmigeren Tonstücken kommen solche vielfache Verdoppelungen oft vor. Erscheinen sie unfigurirt, wie in Beispiel 197 und 198, so kann man die verbotenen Oktaven wohl auch vermeiden, dadurch, dass man die verdoppelten Töne beim Akkordwechsel *verschiedene Wege nehmen* lässt. So finden sich, wenn man obige sechs Stimmen vergleicht und auch den Bass noch dazu nimmt, keine Oktaven bei dem Wechsel der Akkorde, weil die verdoppelten

Intervalle andere Wege einschlagen, wie die Striche an den betreffenden Stellen zeigen:



Doch kann man auch solche Oktaven unbedenklich machen und so setzen:

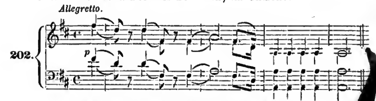


denn man fühlt hier, dass die oberen Stimmen *a.* und *b.* als blosse Verdoppelungen, als Verstärkungen der Harmonie zusammen gehen, keinesweges aber besondere von einander verschiedene Gänge machen sollen.

9. Aus demselben Grunde lässt man zwei, drei Stimmen zuweilen in Oktaven gehen, die gleichfalls nur als erlaubte Verdoppelungen gelten.



Und endlich auch alle vier Stimmen, im Unisono.



Ein-, zwei- und dreistimmige Setzweisen.

Bisher haben wir alle vier Stimmen des Quartetts beschäftigt gesehen, um die Harmonien darzustellen. Da wir aber nun wissen,

dass die Akkorde vermittelst der harmonischen Figurirung schon mit einem Instrumente, einer Stimme zu Gehör gebracht werden können, so lassen sich natürlich auch Tonbilder von weniger als vier Stimmen, es lassen sich drei-, zwei- und einstimmige bilden.

Das Prinzip, aus welchen alle solche Gestaltungen hervorgehen, heisst: Der Akkord braucht nicht gleich unmittelbar vollständig zusammenklingend aufzutreten, sondern seine Intervalle können einzeln, nach und nach erscheinen, er kann unvollständig anfangen und sich nach und nach ergänzen und vervollständigen.



Ja, man kann einen Akkordton allein längere Zeit hören lassen, bis man vollere Harmonie bringt.

Alle diese angedeuteten Bildungen aus harmonischer Figurirung kann man in Motiven, Abschnitten, Sätzen und Perioden wechselsweise in allen möglichen Mischungen anwenden. Man kann sie natürlich auch mit den im Anfange gezeigten Bildungen abwechseln lassen.

Welche Summe der schönsten Bildungen der Schüler mit dem bisher Gelernten schon in den Partituren erkennen, verstehen und wenigstens technisch leicht nachschaffen kann, das will ich ihm in einer Beispielreihe, aus den besten Meistern gesammelt, nun noch einmal vor Augen legen.

Dreierlei weitere Zwecke habe ich dabei:

1. soll man sehen, wenigstens andeutungsweise, in welchen verschiedenartigen Mischungen die bisher einzeln gezeigten Setzweisen nun wechselsweise in Motiven, Abschnitten, Sätzen und Perioden angewendet werden können, von allen Meistern angewendet worden sind und bis heute noch angewendet werden.

2. will ich die Phantasie des beginnenden Komponisten mit einer Menge neuer und interessanter Bilder bereichern und die Lust zum eigenen Schaffen dadurch steigern; und

3. soll diese Beispielreihe an gegenwärtigem Punkte ein Resume alles bisher Vorgetragenen sein, welches ich ihm

als Hauptaufgabe vorlege.

Jedes Beispiel in seiner Bildungsmaxime muss er sich recht klar zu machen, und dann möglichst viele Mal mit eigenem Gedankenmaterial nachzuahmen su-

chen. Hierdurch wird nicht allein seine technische Fertigkeit grösser, sondern, wie eben bemerkt, auch seine Erfindungskraft ausserordentlich schnell nach allen Richtungen hin gesteigert werden.

Beispiele

über die mannichfaltigen Verwendungsweisen der harmonischen Nebennoten in ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Harmonie; aus den Quartett-Partituren Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Mendelssohn's und Schumann's*).



*) Manche der vorstehenden Beispiele wären auf weniger als vier Notenlinien zu geben gewesen. Ich habe sie aber durchgängig in vier Stimmen vor Augen gelegt, theils um den Schüler an das Lesen der Quartett-Partituren zu gewöhnen, theils auch um ihm die verschiedenen ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Setzweisen recht anschaulich zu machen.


208. Menuetto.
f
f
f
f
D: 1 5
209. Allegro.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
C: 1
210. Allegro.
211. Scherzo.
mf
p
pizz.
p
pizz.
p
pizz.
A: 1 5 — 1
G: 1 4 — 1

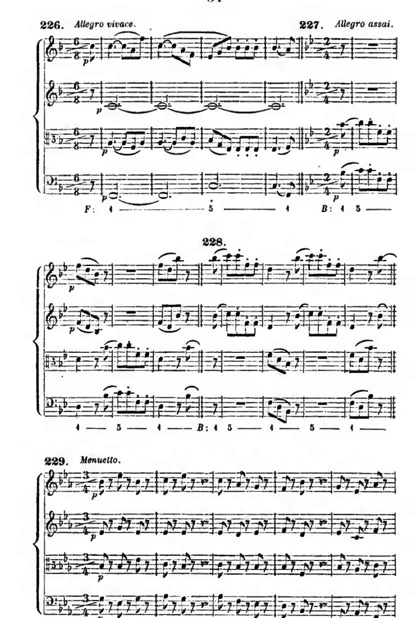

212.
Andante.
213.
C: 1 5 — 1
H: 5 1
214.
Adagio.
215.
Trio.
dolce
H: 1
H: 1 2 5 — 5 1
216.
Presto.
217.
dim.
D: 1
H: 1


218. Menuetto.
p
dim.
pp
F: 1
219. Andante.
D: 5
1
220. Allegro.
F: 4 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5



221. Cantabile e mestò.
ten.
Fis:
Mozart.
222. Moderato.
d:
223. Andante.
c:


p
p
p
p
4 5 4 6 4 5 4
224. Menuetto. Trio.
sempre p
pizz.
pizz.
pizz.
D: 4 5
225.
pizz.
pizz.
D: 4 5



226. Allegro vivace.
227. Allegro assai.
F: 4 5 4 B: 4 5
228.
4 5 4 B: 4 5 4 5 4
229. Menuetto.
Es: 4 4 4 4 5 4 5 4 4 2


230. Allegro vivace.
5 3 6 4 5 4 5 Es: 4 — 4 — 5 ——
231. Andante.
5 4 4 — 4 — 5 —— 4 D: 4 ——
232.
5 —— 4 – 5 4 5 5 4 d: 5 —— 5 4 ——


233. Menuetto. Trio.
p
5 — 5 1 —
c: 1 —
234.
c: 1
235.
Allegro molto.
p
C: 1 — 5 —
236. Allegro.
Des: 1 — 5 — 1 — 5 —

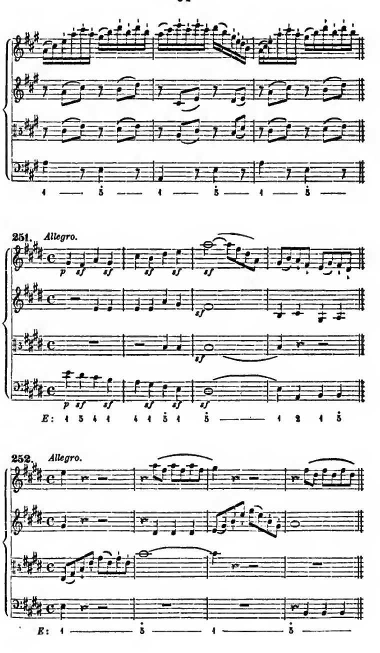

237. Allegretto.
p
p
1 — 5 — 1 — 5 — A: 1
238.
5 — 1 A: 5
239. Andante.
p
p
p
p
C: 1 — 5 —
240. Andante.
p
p
p
C: 1


241. Allegro.
A: 1 — 5
Beethoven.
242. Scherzo.
G: 1
243.
244. Allegro.
D: 1 — 5 1 — 5 1


245. Allegro.
246.
d: 5 1 D: 1
5 1 5
247. Allegro.
ff
c: 1 5 1 5 1
248. Andante scherzoso.
p
sf
C: 5 5 1 5
5 1 5 1 5



tr
sf
sf
tr
tr
4
5
4
5
4
249. Menuetto. Trio.
p
p
p
p
As: 4
5
250. Allegro.
p
p
p
A: 4
5


4 5 4 5 4 5
251. Allegro.
p sf sf sf sf sf
E: 4 5 4 4 4 4 5 4 5 4 2 4 5
252. Allegro.
E: 4 5 4 5


253.
Adagio, ma non troppo.
Es: 1 5
254.
p
Es: 1 5
255.
Allegretto.
p
p
p
Ges: 1 5 1


256.
Molto cantabile.
Des: 1
5
257.
Allegro.
F: 1 — 5 — 1 — 5 — 1 — 5 — 1 — 5 —
258.
Allegro.
f
F: 1
5


259. Allegro.
ff
f
f
f
G: 1 5 1 5
260. Adagio.
p
p
cresc.
p
p
p
E: 1 5 1
261. Allegro.
pp
pp
pp
pp
5
e: 1 5


262.
263.
p
h: 1
5
1
h: 1
5
Menuetto. Trio.
264.
f
fp
p
1
F: 1
5 5 1
Allegro.
265.
p
C: 5
5 - 1 - 5 - 1 -
5 - 1 - 5 - 1 -
5



266.
Allegro.
p
pizz.
Es: 1 5 2
267.
es: 5
268.
Allegro.
pp
pizz.
Es: 5
5


arco.
arco.
arco.
cresc.
cresc.


Mendelssohn.
269. Vivace.
D: 1
270. Allegro.
p
A: 1 5
271. Allegro.
f
A: 5 1 4 1 5


272. Allegro.
cis: 1
Rob. Schumann.
273. Scherzo.
274.
c: 1 5
C: 1 4
275. Adagio.
5 1
F: 1 5 1


276. Assai agitato.
mf
mf
mf
mf
fis: 1 — 5 — 1 — 5 — 1 — 5 — 1 — 5
277. Adagio.
p
p
p
pizz.
D: 5 — 5 —
278. Adagio.
G: 5 5

Weitere Erläuterungen zu vorstehenden Beispielen.

I. Akkordunterlagen.

Wir legen dem Schüler zunächst die in sämmtlichen Beispielen verwendeten Akkorde und deren Verbindungen in folgender Tabelle vor Augen.

Haydn.

(Nr. 204.) *D* — 1. (205.) *D* — 1 4 1 4 1 5̇ 1. (206.) *D* — 1 5̇ 1 4. (207.) *e* — 1 6. (208.) *D* — 1 5̇. (209.) *C* — 1. (210.) *A* — 1 5̇ 1. (211.) *G* — 1 4 1. (212.) *C* — 1 5̇ 1. (213.) *H* — 5̇ 1. (214.) *H* — 1. (215.) *H* — 1 2 5 5̇ 1. (216.) *D* — 1. (217.) *H* — 1. (218.) *F* — 1. (219.) *D* — 5̇ 1. (220.) *F* — 4 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1. (221.) *Fis* — 1 4 1 5̇ 1 5̇ 1 5 1 5.

Mozart.

(222.) *d* — 5. (223.) *c* — 1 4 5̇ 1 6 4 5 1. (224.) *D* — 1 5 5̇. (225.) *D* — 1 5 5̇. (226.) *F* — 1 5̇ 1. (227.) *B* — 1 5 1 5 1. (228.) *B* — 1 5 1 5 1. (229.) *Es* — 1 4 1 4 5̇ 1 5 1 4 2 5 3 6 4 5̇ 1 5. (230.) *Es* — 1 4 5̇ 1 1 4 5̇ 1. (231.) *D* — 1 5̇ 1 5 1 5 5̇ 1. (232.) *d* — 5 5̇ 1 5 5̇ 1. (233.) *c* — 1. (234.) *c* — 1. (235.) *C* — 1 5̇. (236.) *Des* — 1 5 1 5̇ 1 5 1 5̇. (237.) *A* — 1 5̇ 1. (238.) *A* — 5̇. (239.) *C* — 1 5. (240.) *C* — 1 5. (241.) *A* — 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇.

Beethoven.

(242.) *G* — 1. (243.) *G* — 1. (244.) *D* — 1 5̇ 1 5̇ 1. (245.) *d* — 5̇ 1. (246.) *D* — 1 5̇ 1 5̇. (247.) *c* — 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5. (248.) *C* — 5 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1. (249.) *As* — 1 5̇. (250.) *A* — 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇. (251.) *E* — 1 5 4 1 4 1 5̇ 1 5̇ 1 2 1 5̇. (252.) *E* — 1 5̇ 1 5̇. (253.) *Es* — 1 5̇. (254.) *Es* — 1 5̇. (255.) *Ges* — 1 5̇ 1. (256.) *Des* — 1 5̇. (257.) *F* — 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇. (258.) *F* — 1 5̇. (259.) *G* — 1 5̇ 1 5̇. (260.) *E* — 1 5̇ 1 5̇. (261.) *e* — 1 5. (262.) *h* — 1 5̇ 1. (263.) *h* — 1 5̇ 1. (264.) *F* — 1 5 5̇ 1. (265.) *C* — 5 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇ 1 5̇. (266.) *Es* — 1 5 2. (267.) *es* — 5̇ 1 5̇ 1. (268.) *Es* — 5 5̇ 1.

Mendelssohn.

(269.) *D* — 1. (270.) *A* — 1 5̇. (271.) *A* — 5 1 4 1 5. (272.) *cis* — 1.

Schumann.

(273.) *c* — 1 5. (274.) *C* — 1 4 5 1. (275.) *F* — 1 5̇ 1. (276.) *fis* — 1 5 1 5 1 5 1 5. (277.) *D* — 5 5̇. (278.) *G* — 5 5̇.

a. Aus dieser Tabelle ersieht der Schüler zunächst, dass alle diese mannichfaltigen und oft so höchst interessanten Gestaltungen nur auf äusserst wenigen, ihm bereits wohlbekannten Harmonien, dem harten und weichen Dreiklang (kein verminderter und übermässiger erscheint darunter), dem Dominantseptakkorde und den Umkehrungen aufgebaut sind.

b. Vergleicht er ferner die Akkordreihen mit einander, so wird er sehen, wie oft **dieselben** Harmoniefolgen von den verschiedenen Meistern gebraucht worden sind, wie oft z. B. $\begin{matrix} 1\,5 \\ \cdot \\ 1\,5 \end{matrix}$ und $\begin{matrix} 5\,1 \\ \cdot \\ 5\,1 \end{matrix}$ erscheinen.

c. Er untersuche, wie Grundakkorde und Umkehrungen wechselweise angewendet sind, so wird er sehen, dass es ungefähr in der Weise geschehen, wie meine früheren Bemerkungen angegeben haben.

d. Er vergleiche ferner die Beispiele hinsichtlich der **Dauer** der Akkorde, so wird er weiter erkennen, dass vorzüglich aus dieser Verschiedenheit eine ausserordentliche und unerschöpfliche Mannichfaltigkeit der Tonbilder entsteht, indem vom Wechsel der Akkorde auf jedem Achtel bis zu ganzen Sätzen auf einem Akkorde die verschiedensten Mischungen sich zeigen.

In diesen Beziehungen also, sieht der Schüler, liegt in sämmtlichen Beispielen nichts vor, was er nicht vollkommen verstehen und bereits selbst machen könnte, denn auch er vermag, wie jene Meister, Akkorde zu denken und in verschiedene Verbindungen zu bringen.

II. Die Gestaltungen.

Die Gestaltungen aller hier gegebenen kleinen Tonbilder der Meister sind dem Schüler ebenfalls in allen anderen Beziehungen bekannt.

Eintheilung und Grösse.

In diesen beiden Beziehungen sind es entweder Motive, oder Abschnitte, oder Sätze, oder einfache Perioden. (Einige scheinbare Ausnahmen werden ihre Erklärung in der Folge finden.)

Ausspinnung der Gedanken.

Ein Motiv wird an das andere gehängt. Die Hauptrolle dabei spielen die Sequenzen von Modellen.

Sequenzen von Motivgliedern bilden oft Motive, wie zum Beispiel Nr. 204, 205, 206, 222 u. s. w.

Sequenzen von Motiven bilden oft Abschnitte, wie z. B. Nr. 211. Sequenzen von Abschnitten bilden oft Sätze, z. B. Nr. 238 in der Oberstimme. Sequenzen von Sätzen bilden Perioden, wie z. B. Nr. 236 im Basse.

Bis zu Sätzen kann jeder Takt ein neues Motiv enthalten, aber keine Periode von acht Takten giebt es, wo nicht irgend eine Sequenz, d. h. die Wiederholung eines Motivs, oder eines Abschnittes, oder eines Satzes darin zu erkennen wäre.

Ferner können Abschnitte, Sätze, Perioden aus Sequenzen eines Motivs, ja aus Sequenzen eines Motivgliedes hervorgesponnen werden. So ist z. B. der Satz Nr. 260 in der Oberstimme aus dem Motivgliede [Notenbeispiel] gebildet.

Die Motive in den vier Stimmen.

Die Stimmen haben entweder alle die rhythmisch gleichen Motive, wie z. B. Nr. 229, 230, oder:

Drei Stimmen haben gleiche Motive und eine hat andere, wie z. B. Nr. 224, oder:

Zwei und zwei Stimmen haben gleiche Motive, z. B. Nr. 226, 227, 228, oder:

Zwei Stimmen haben verschiedene und zwei Stimmen gleiche Motive, z. B. Nr. 250, oder:

Alle Stimmen haben verschiedene Motive, z. B. Nr. 256.

Und alle diese Arten sind entweder in einer Gestaltung rein verwendet, oder mehrere wechselweise darin, z. B. Nr. 251, wo in den zwei ersten Takten die vier Stimmen nach und nach dasselbe rhythmische Motivglied [Noten] haben, im dritten Takte die Oberstimme eines für sich zeigt, die drei Unterstimmen ein gemeinsames dazu hören lassen, im vierten Takte die letztere Gestaltungsweise mit Ausnahme der dritten Stimme, welche pausirt, sich wiederholt.

Ferner sind die Beispiele entweder aus blossen Akkordfolgen gebildet, z. B. Nr. 229, 247, oder:

Es kommen mehr oder weniger harmonische Figurirungen, harmonische Nebennoten darin vor, wie in den allermeisten der vorstehenden Gestaltungen zu sehen.

Auch in diesen Beziehungen also dürfte dem Schüler nichts aufstossen, was er nicht einsehen und mit eigenen Gedanken nachbilden könnte.

Es sind jedoch bei dem unerschöpflich verschiedenen Figureninhalte, welchen die vier Stimmen des Quartetts entwickeln können, in Bezug auf die Akkorddarstellung darin, namentlich durch harmonische Nebennoten, ausser den bereits gegebenen Andeutungen noch mancherlei Rücksichten auf die wohlgefällige Wirkung für das Ohr zu nehmen, worüber ich einige weitere Bemerkungen, wie sie für den Schüler auf seinem gegenwärtigen Standpunkte passen, hier auf-

stellen will. Manche andere Maximen über diesen wichtigen Punkt der musikalischen Komposition können erst später vorgelegt werden.

Als allgemeinstes Prinzip aller irgend möglichen Tonbilder ist aufzustellen:

Sie sollen stets **akkordlich** vollständig erklingen, d. h. es sollen dem Ohre **alle** Intervalle des resp. Akkordes geboten werden.

Anders ausgedrückt: die Tonbilder sollen harmonische Fülle haben. Der Gegensatz und Mangel heisst harmonische Leere.

Man spiele folgende Sätze und beobachte ihre Wirkung auf das Ohr.



Jeder nur einigermassen gebildete Hörer wird im ersten Satze harmonische Leere, im zweiten harmonische Fülle empfinden, und in dieser Beziehung den zweiten für das Ohr angenehmer als den ersten nennen. Die Ursache ist, dass in dem ersten Satze von den resp. Dreiklängen nur Grundton und Quinte erklingen, die Terz aber — das letzte Viertel des zweiten Taktes in der zweiten Violine und die zweite Hälfte des dritten Taktes, wo die Terz als Basston und der Grundton als Sexte des Sextakkordes liegen, ausgenommen — fehlt, und somit die Akkorde unvollständig erscheinen, während diese Akkorde im zweiten Satze überall mit allen Intervallen dargestellt sind.

Diesen Grundsatz nun aber als durchgängig bindend angenommen, angenommen nämlich, jedes Tonbild müsste überall die vollen

Akkorde, d. h. alle dazu gehörenden Intervalle hören lassen, so ständen nicht allein manche Auslassungen der Intervalle, welche wir schon im Anfange unseren Lesern als erlaubt bezeichnet, damit im Widerspruch, sondern es wären überhaupt höchstens nur dreistimmige Setzweisen zulässig, da wir Akkorde mit weniger als drei Intervallen nicht haben. Es wären also alle zweistimmigen und einstimmigen Tonbilder dem Ohr harmonisch leer und unangenehm. Jeder Blick in irgend eine Partitur, der Blick auf vorstehende Beispielsammlung zunächst zeigt uns jedoch nicht allein manche ein- und zweistimmige Gedanken, sondern auch in drei- und vierstimmigen Gestaltungen einzelne Punkte, wo die Akkorde unvollständig sind und folglich harmonisch leer klingen müssten, welches wir doch, wenn wir sie hören, und namentlich im Zusammenhange, — in den Tonstücken, welchen sie entnommen, keinesweges empfinden.

Wird also der oben hingestellte allgemeine Grundsatz nicht in tausend und aber tausend Fällen Lügen gestraft, und ist er deshalb nicht ein ganz unhaltbarer und überflüssiger?

Folgende weitere Bemerkungen werden diese Widersprüche lösen, die scheinbaren harmonisch leeren Bildungen von den wirklichen unterscheiden und letztere vermeiden lehren.

Einstimmige Gestaltungen.

a. Alle Wirkung auf unser Ohr ist relativ. Ein Kanonenschuss in ruhiger Lage vernommen erschüttert uns mächtig; tausend in der Schlacht abgefeuert machen zuletzt gar keine Wirkung mehr. Ein Quartett in kleinerem Raume ausgeführt füllt das Ohr befriedigend, im Konzertsaal, nach einer rauschenden Symphonie gespielt, wird es dürr und leer klingen. So auch kann eine blosse Melodie, von einer Singstimme oder einem Instrument allein vorgetragen, das Ohr befriedigen, wenn es durch vorhergegangene Stille in Ruhe versetzt worden, oder kein Geräusch gleichzeitig mit eindringt.

b. Aber auch wenn stärkere, zusammengesetzte Klänge gehört werden, kann eine einzelne Stimme angenehm wirken durch den Kontrast. Das Bedürfniss nach Abwechselung ist der ganzen Menschheit und bei allen Arten von Erscheinungen eigen. Ununterbrochen dieselbe volle Setzweise angewendet würde uns daher zuletzt auch monoton erscheinen.

c. Ferner haben wir schon bemerkt, dass die Akkorde vollständig mit einer Stimme dargestellt werden können, durch das Erklingen ihrer Intervalle nach einander, durch gebrochene, arpeggirte Akkorde, harmonische Nebennoten, wodurch dem Wunsche nach harmonischer Vollständigkeit zu genügen ist.

d. Endlich aber kann selbst ein und derselbe Ton nur vernom-

men dem Ohre genügen, wenn er nur als ein bestimmtes Intervall zu einem bestimmten Akkorde erscheint. Dieses ist der Fall:

Erstens, wenn der volle Akkord vorher erschienen:

280.

C: 1 ——— 5 ———

Hierbei wird kein musikkundiger Hörer in Zweifel sein, dass das *G* im ersten Takte die Quinte des *C*-Dreiklangs, im zweiten Takte dasselbe *G* die Oktave des Dominantseptakkordes in seiner ersten Umkehrung ist.

Zweitens zeigt sich diese Bestimmtheit des einzelnen Tones am Anfange eines Tonstückes. Das Ohr ist nämlich gewohnt, einen solchen Ton für die Tonika dér resp. Tonleiter zu nehmen. Folgenden Anfang des Scherzo in dem *F*-Quartett von Beethoven:

281. Cello.

B: 1 ———

nimmt jeder musikgebildete Hörer als die Tonika von *B* an. Zwar kann dieses *b* die Tonika von *B* dur oder von *b* moll sein, doch selbst hierin entscheidet sich das Ohr wohl zunächst für Dur und wird etwas überrascht, wenn die eintretende vollere Harmonie Moll zeigt.

Einen dritten Fall werden wir im Kapitel von der Modulation kennen lernen.

Beiläufig gesagt kann diese Gewohnheit des Ohres vom Komponisten zu harmonischen Täuschungen benutzt werden, wenn sie in seiner künstlerischen Absicht liegen.

Adagio.

282.

f: 1 — 5 1

Hier glaubt der Hörer — der Spieler, welcher die Vorzeichnung sieht, natürlich nicht — die Tonika von *C* zu hören und empfindet die Täuschung erst beim Eintritt des *f*-Akkordes im zweiten Takte.

Bei Anfängen, wie folgendem und vielen ähnlichen:

283. (siehe Beispiel 242.)

stellt sich der Akkord so schnell vor, dass eine Ungewissheit darüber nicht entstehen kann.

Diese Bemerkungen werden genügen, um alle einstimmigen Stellen in vorstehender Beispielsammlung zu erklären und zu rechtfertigen.

Zweistimmige Gestaltungen.

Die eben gegebenen Bemerkungen erklären und rechtfertigen auch die zweistimmigen Gestaltungen, welche hier und da in obiger Beispielsammlung erscheinen.

Ausserdem ist noch Folgendes über solche zu sagen, wo die Akkorde rein, d. h. ohne Brechungen in der einen oder anderen Stimme, oder in beiden zugleich erscheinen.

a. Der Dreiklang wird zweistimmig zumeist mit Grundton und Terz dargestellt:
C: 1

Er ist selbst isolirt angeschlagen in dieser Gestalt keiner Verkennung unterworfen, aus demselben Grunde, welcher oben für das Erklingen des Grundtons allein angegeben worden. In Verbindung mit anderen Akkorden kann er auch ohne Grundton mit Terz und Quinte erscheinen, wie z. B. in Nr. 251 auf dem zweiten Viertel:
E: 1 5
, wo das *fis* und *dis* als Terz und Quinte des Dreiklangs auf der fünften Stufe von *E* nicht zu verkennen ist. Ausserdem kommen Fälle vor, wo er mit Grundton und Quinte erscheint und die Terz ausgelassen ist. In dieser Gestalt klingt er leer, und möge der Schüler für jetzt diese Gebrauchsweise vermeiden.

Später werden Stellen, wie z. B. folgende in Cherubini's Wasserträger:

284. Clarinetto. Corni.

ihre Erklärung und Rechtfertigung finden.

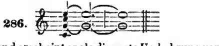
b. Der Sextakkord ist mit Terz und Oktave
C: 1
isolirt angeschlagen ebenfalls nicht zu verkennen. Durch vorhergehende andere Akkorde ist er jedoch auch anders zu nehmen.

285.
a: 1

Hier ist er nicht die erste Umkehrung des *C*-Dreiklangs, sondern die zweite, der Quartsextakkord des *a*-Dreiklangs.

c. Der Quartsextakkord wird mit Quinte und Terz
C: 1

als solcher nur genommen, wenn sein Grundakkord vorher angeschlagen wird:



Isolirt auftretend erscheint er als die erste Umkehrung von

e: 1

d. Der Septakkord kann zweistimmig sich natürlich nur mit Grundton und Septime ankündigen

e. Seine erste Umkehrung, der Quintsextakkord, nur mit Terz und Septime

f. Der Terzquartakkord mit eben denselben Intervallen umgekehrt

g. Der Sekundakkord nur mit Grundton und Septime umgekehrt

Doch können sämmtliche Intervalle zweistimmig gebracht werden, wenn der Grundakkord vorher angeschlagen wird.



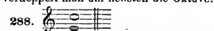
Dreistimmige Gestaltungen.

Hier können schon alle Dreiklänge und deren Umkehrungen vollständig dargestellt werden als reine Akkorde, ohne Hülfe von harmonischen Nebennoten.

Wird der Komponist durch eine bestimmte Absicht der Stimmführung veranlasst, sie unvollständig zu gebrauchen, d. h. ein Intervall auszulassen und ein anderes dafür zu verdoppeln, so gelten für solche Fälle alle soeben gegebenen Bemerkungen über den zweistimmigen Gebrauch der Dreiklänge und ihrer Umkehrungen.

Hinsichtlich der dann nöthigen Verdoppelung eines Intervalls ist aber noch Folgendes zu berücksichtigen.

1. Im Dreiklang verdoppelt man am liebsten die Oktave.



2. Veranlasst ein gewünschter Stimmengang die Verdoppelung der Terz, —



so kann auch diese gebraucht werden, ausgenommen im Quartharmonieschritte.

In dieser Akkordfolge nämlich hat der erste Dreiklang etwas von der Natur des Septakkordes in sich; die Intervalle des ersteren machen dieselben Schritte:



wie die des letzteren:

291.

Namentlich strebt die Terz in jenem ebenso bestimmt eine Stufe aufwärts, wie in diesem. Wollte man nun die verdoppelten Terzen diesem Streben gemäss fortschreiten lassen, so würden nicht allein Oktaven entstehen, sondern der zweite Dreiklang auch ganz leer, mit zweimal verdoppeltem Grundtone erscheinen:

292.

Wollte man aber, um die Oktave sowohl als die Leere des zweiten Akkordes zu vermeiden, eine der beiden Terzen anders führen, in die Terz des zweiten Dreiklanges springen lassen, so würde dieser Schritt bei der Durchsichtigkeit des Akkordes dem Ohre unangenehm auffallen:



Auch würden zwischen Bass und der natürlich fortschreitenden Terz verdeckte Oktaven entstehen. Diese letzteren könnte man zwar durch Gegenbewegung im Basse vermeiden, —

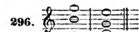
294.

dann würden aber immer zwei unvollständige Dreiklänge, beide ohne Quinte erscheinen und immer eine gewisse Leere empfunden werden. Man könnte wohl auch den zweiten Akkord vollständig machen, —



aber auch so träten einestheils die unnatürlichen Schritte beider Terzen, anderntheils die Sprünge aller Stimmen nicht sehr angenehm auf. Aus diesem Grunde soll der Schüler die Verdoppelung der Terz **für jetzt** im Quartharmonieschritte nicht anwenden.

Noch schärfer und unangenehmer fällt in dieser Akkordfolge die Verdoppelung der Terz im Sextakkorde, also die Verdoppelung des Basstones auf.



Diese soll der Schüler durchaus vermeiden und statt ihrer entweder die Quinte,

297.

oder noch besser den Grundton

298.

verdoppeln. Den Quartsextakkord soll der Schüler für jetzt unvollständig gar nicht anwenden.

Im Septakkord muss, wenn er dreistimmig dargestellt werden soll, da er aus vier verschiedenen Intervallen besteht, natürlich ein Intervall wenigstens wegbleiben.

Die gebräuchlichste Auslassung im Grundakkorde sowohl als in seiner ersten und dritten Umkehrung ist die der Quinte.

299.

C: 5

Als Terzquartakkord muss er natürlich die Quinte haben, und bleibt dann gewöhnlich der Grundton weg:



Hierdurch wird er aber mehrdeutig, denn er kann dann auch die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges, also der Sextakkord sein.

Für jetzt kann ihn der Schüler als Terzquartakkord in dieser Gestalt (Beispiel 300) auf folgende zwei Weisen auflösen:

301.

Als Sextakkord genommen giebt der Dreiklang der sechsten Stufe eine gute Folge:

302.

Ausserdem erscheint der Terzquartakkord zuweilen auch, wenn ein besonderer Stimmengang es erfordert, ohne Terz, mit Oktave des Grundtons:

303.

Sobald Figurirung einer oder mehrerer Stimmen eintritt, kann die harmonische Vollständigkeit natürlich auf mannichfaltige Weisen erzielt werden, welche für die ein- und zweistimmigen Gestaltungen schon angegeben worden und hier in den vierstimmigen Gestaltungen gleich noch weiter besprochen werden.

Vierstimmige Gestaltungen.

Wie solche rein akkordlich vollständig oder mit welchen Auslassungen sie darzustellen sind, ist früher ausführlich angegeben worden.

Wir haben demnach hier nur die verschiedene Anwendung der Figurirung in vierstimmigen Gestaltungen zu besprechen, welche zugleich als Resumé für alle Figurirungen — ein-, zwei- und dreistimmige — mit gilt.

Der Hauptgrundsatz heisst, wie schon bemerkt worden, bei der vierstimmigen Figurirung und aller Figurirung der Stimmen überhaupt:

Ist die harmonische Fülle der Akkorde während ihrer Dauer nicht überall durch unmittelbares Zusammenklingen aller Intervalle vorhanden, so ist sie doch herzustellen durch das Erscheinen derselben nach einander, durch das Durchlaufen aller Intervalle.

Der Schüler schlage das Beispiel 249 auf.

Im ersten Takte ist der Dreiklang auf dem ersten Viertel zusammenklingend, harmonisch vollständig. Der Bass hat den Grundton, die Bratsche giebt die Quinte, die erste Violine die Terz dazu an.

Auf dem zweiten Viertel ist der Akkord im Zusammenklang unvollständig und, isolirt angeschlagen, leer. Der Bass hat den Grundton, die Terz fehlt; dagegen erscheint die Quinte dreimal, in der Bratsche, in der zweiten und ersten Violine.

Ebenso ist der Akkord auf dem dritten Viertel unvollständig; auch hier fehlt die Terz, wogegen der Grundton in der Oberstimme verdoppelt, die Quinte in den beiden Mittelstimmen doppelt erscheint.

Im zweiten Takte ist der Akkord auf den beiden ersten Vierteln vollständig, auf dem dritten unvollständig, wo die Terz wiederum fehlt.

Im dritten Takte hat das erste Viertel alle drei Intervalle; dagegen erscheint auf dem zweiten Viertel die Quinte in allen drei Stimmen allein, — Bass und Bratsche im Einklang, erste Violine in der Oktave, — auf dem dritten Viertel ist nur Quinte und Oktave vorhanden. Diese beiden Viertel isolirt betrachtet lassen den Akkord in leerster, magerster Gestalt erscheinen.

Im vierten Takte ist der Dreiklang auf dem ersten Viertel unvollständig, denn es fehlt der Grundton, auf dem zweiten Viertel gleichfalls, denn es fehlt die Quinte; erst auf dem dritten Viertel treffen alle Intervalle zusammen.

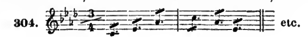
Ebenso unvollständig als unmittelbarer Zusammenklang erscheint die erste Umkehrung des Dominantseptakkordes, der Quintsextakkord, auf dem zweiten und dritten Viertel des fünften Taktes, wo die Septime fehlt, auf dem dritten Viertel des sechsten Taktes, wo die Septime wieder fehlt, auf dem zweiten Viertel des siebenten Taktes, wo nur Grundton und Septime, und auf dem dritten Viertel, wo nur Grundton und Quinte erscheinen. Und endlich ist dieser Akkord auch unvollständig im ganzen achten Takte, da auf dem ersten Viertel nur Grundton und Terz erscheinen, auf dem zweiten Viertel die Quinte, auf dem letzten Grundton und Terz ausbleiben.

In dieser ganzen Periode von acht Takten also erscheinen der Dreiklang und der Septakkord, jener in den vier ersten Takten nur auf fünf Vierteln zusammenklingend vollständig, auf sieben Vierteln aber mehr oder weniger unvollständig und, für sich betrachtet, leer; dieser, der Quintsextakkord, im fünften und sechsten Takte auf drei Vierteln vollständig, im siebenten und achten Takte der Septakkord, der Sekund- und Terzquartakkord ausser auf dem ersten Viertel des siebenten Taktes auf allen anderen Vierteln sehr unvollständig und, isolirt betrachtet, sehr leer.

Demnach entbehrte diese Gestaltung von acht Takten der harmonischen Fülle sehr, wenn diese durch unmittelbares Zusammenklingen aller Intervalle der resp. Akkorde überall nur herzustellen wäre.

Hören wir nun aber diese Periode ausführen, so empfinden wir durchaus nichts von unangenehmer Leere darin, vielmehr klingt sie uns durchgängig harmonisch voll und befriedigend.

Und das liegt erstens darin, dass die beiden Akkorde während ihrer Dauer in ihrer harmonischen Figurirung nach einander alle Intervalle hören lassen, einmal in der ersten Violine allein, —

304.  etc.

das zweite Mal wechselweise in der zweiten Violine, —

305. etc.

in der Bratsche, —

306. etc.

und im Cello —

307. etc.

Zweitens liegt es darin, dass alle Stimmen wechselweise bestimmte melodische Motive hören lassen (noch dazu in Nachahmungen, wovon später), welche die Hauptaufmerksamkeit des Ohres auf das melodische Element fixiren und das rein akkordliche mehr nebenher beachten lassen.

Ich habe diese Gestaltung in gegenwärtigen Beziehungen ausführlich analysirt, um dem Schüler den Unterschied zwischen scheinbar harmonischer Leere und wirklicher, wie ich von letzterer ein Beispiel in Nr. 279 aufgestellt, zu zeigen. Nach dieser Analyse wird er alle ähnlichen Gestaltungen in vorstehender Beispielsammlung sowohl, als auch in allen Quartettpartituren überhaupt sich leicht selbst erklären.

Fünf-, sechs- und mehrstimmige Setzweisen.

Diese werden im Streichquartett durch Doppelgriffe der resp. Instrumente hervorgebracht, wobei natürlich Verdoppelungen, Verdreifachungen u. s. w. der Intervalle nöthig werden. Man findet davon Beispiele in obiger Sammlung und ihren fehlerfreien Gebrauch habe ich weiter oben bereits in rein akkordlicher Hinsicht sowohl, als auch in der harmonischen Figurirung auseinandergesetzt.

Folgendes wäre etwa noch dabei zu bemerken.

Der Hauptgrundsatz der Stimmführung ist, wie schon gesagt, dass jede Stimme selbstständig erscheine, dass sie also in der harmonischen Figurirung sowohl, als auch in rein akkordlicher Setzweise weder im Einklange noch in der Oktave, namentlich auch beim Wechsel der Akkorde nicht, auf dieselbe Weise fortschreite.

Also in harmonischer Figurirung auf demselben Akkorde z. B.

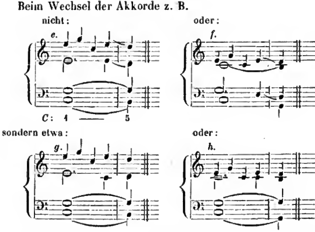
nicht: oder: sondern etwa: oder:

308. a. b. c. d.

C: I —



Beim Wechsel der Akkorde z. B.



Bei *a.* schreitet die untere Stimme mit der oberen in der Oktave, bei *b.* ebenso im Einklang fort, wie die Querstriche zeigen, da beide Stimmen sich doch im Anfange als selbstständig ankündigen. Dieselben Fälle zeigen die Querstriche bei *e.* und *f.* Bei *c.*, *d.*, *g.* und *h.* sind diese Uebelstände beseitigt, indem jede Stimme ihren eigenen Weg fortgeht*).

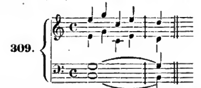
Dieses ist nun wohl leicht in allen rein akkordlichen zwei-, drei- und vierstimmigen Gestaltungen, wird aber für den Schüler schwerer in mehr als vierstimmigen Tonbildern, namentlich wenn eine oder gar mehrere Stimmen harmonische Figurirungen erhalten sollen.

Der Schüler schlage nun Beispiel 207 auf und beachte folgende Bemerkungen darüber.

Der Abschnitt ist nach der Maxime gebildet: die Oberstimme hat ein Motiv für sich; die drei anderen Stimmen haben ein zweites gemeinsam, und zwar in gebrochenen Akkorden, so dass jede zwei

---

*) Ein Anderes ist es, wenn der gleiche Gang der Stimmen sich als bestimmte Absicht kundgiebt, z. B.



Hier, sowie in allen Unisono's, sind es keine unerlaubten Oktavenfortschreitungen, sondern erlaubte und oft sehr wirksame Verdoppelungen der Stimmen.

Intervalle darstellt, wodurch die Harmonie sehr voll, eigentlich, die Oberstimme dazu gerechnet, siebenstimmig wird. Trotzdem geht jede Stimme ihren eigenen Weg, auf demselben Akkorde sowohl, als auch beim Uebergange zum zweiten. Im ersten Takte geht die zweite Stimme: etc., die dritte Stimme: etc., das Cello: etc. Beim Uebergange des ersten Akkordes zum zweiten — aus dem ersten Takte in den zweiten — geht die erste Stimme: , die zweite: , die dritte: und das Cello: .

Denkt sich der Schüler die getheilten Noten in den drei unteren Stimmen als liegen bleibende Akkordtöne, wie sie dem Ohre fast erscheinen,

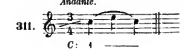


so sieht er, dass im ersten Takte die Terz dreimal, der Grundton zweimal, die Quinte nur einmal, im zweiten Takte die Terz zweimal, die Quinte zweimal und der Grundton zweimal vorhanden sind. Aber auch so betrachtet zeigt sich überall guter Stimmongang, da beim Wechsel der Akkorde keine Stimme mit der anderen in Oktaven fortschreitet, sondern entweder liegen bleibt oder einen verschiedenen eigenen Gang nimmt.

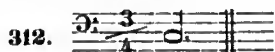
Diese Art von Stimmführung nun, in gebrochenen Akkorden, ist die reinste und kann im Allgemeinen als Hauptgesetz angenommen werden. Vorzüglich soll der Schüler es eine Zeit lang möglichst zu erfüllen suchen.

Um das zu bewerkstelligen, beobachte er folgende Methode.

Angenommen, er wollte die Harmonie 1 in eine Gestaltung verwandeln, wovon die Oberstimme folgenden melodischen Gang hätte:



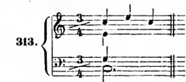
so setze er sich dazu erst den Bass in seiner einfachsten Gestalt:

312. 

Darauf setze er die beiden Mittelstimmen ebenfalls in möglichst einfacher Weise, doch mit dem Vorhaben, auf jedem Viertel den Akkord vollständig, d. h. alle dazu gehörenden Intervalle vernehmen zu lassen. Er sehe daher auf das erste Viertel und frage, welche Intervalle sind in der Oberstimme und im Bass bereits vorhanden? Der Grundton und dessen Oktave.

Welche fehlen also noch? Terz und Quinte.

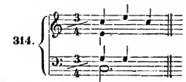
So bringe er, und zwar zuerst mit Bleistift leicht angedeutet, diese beiden Intervalle in die beiden anderen Stimmen.

313. 

Welche Intervalle sind auf dem zweiten Viertel vorhanden? Grundton und Terz.

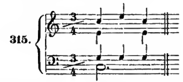
Was fehlt noch? Die Quinte.

Nun sehe er auf die Stimme, welche dieses Intervall auf dem ersten Viertel hat und setze es in derselben Stimme dazu.

314. 

Hier ist der Akkord schon vollständig, und der Schüler kann also die zweite Stimme einstweilen auslassen und zu dem dritten Viertel übergehen.

Dieses, um kurz zu sein, zeigt denselben Fall wie das erste, und wird also ebenso behandelt, nämlich:

315. 

Nun verlangt das zweite ausgelassene Viertel in der zweiten Stimme noch sein Intervall. Dieses kann nur eine Verdoppelung sein. Hier bieten sich dreierlei verschiedene Verdoppelungen an.

Will man alle drei unteren Stimmen in ruhigster Weise haben, so verdoppelt man die Terz, weil diese dann liegen bleiben kann.

316.

Und um die möglichste Ruhe in die Gestaltung zu bringen, löscht man die Bleistiftnoten weg und schreibt die ganzen Noten dafür hin.

317.

Will man die zweite Stimme bewegter haben, so kann man entweder die Quinte verdoppeln, wodurch die zweite Stimme folgende Gestalt erhält:


318.

oder man kann den Grundton verdoppeln, wodurch das Bildchen folgende Gestalt bekommt:

319.

Was hier an einem Takte gezeigt worden, ist nun die Methode für alle Takte, wo man sich vornimmt, die Harmonie durchgängig vollständig herzustellen.

Nun nehmen wir aber an, der Schüler wolle eine bewegtere Figurirung, zunächst in einer Stimme, wir nehmen die zweite dazu, anbringen. Diese setze sich dann der Schüler zuerst zu der oben angegebenen ersten und vierten Stimme. Z. B.


320.

Hier ist nun der Akkord eigentlich schon überall dargestellt, wenn wir die figurirten Töne der zweiten Stimme als zusammenklingend:



nehmen.

Hierbei ist aber doch Folgendes in Betracht zu ziehen.

Bei solchen Brechungen des Akkordes nämlich fällt die erste Note jedes Viertels am meisten in's Gehör und die darauf folgenden etwas weniger. Der Eintritt obigen Gedankens stellt sich demnach so dar:



und fast ebenso der Anfang jedes nächsten Viertels:



Die Quinte wäre hier also das zunächst sich Darstellende, und demnach zeigte sich das erste und dritte Viertel etwas leer. Obgleich diese Leere nun durch die anderen nachschlagenden Intervalle einigermassen beseitigt wird, so bleibt sie doch für den Anfang besonders etwas fühlbar.

Der Schüler betrachte also, für einige Zeit wenigstens, in solchen Fällen immer den ersten Ton als den wesentlichen, so, als wären die nachschlagenden Töne nicht vorhanden, und gebe das etwa mangelnde Intervall durch eine andere Stimme noch zu, z. B. etwa:



wo er jedenfalls sicher ist, keine Leere zu bringen.

Dieses scheint nun freilich unseren gegebenen Erörterungen über die Wirkung der gebrochenen Akkorde, nach welchen schon eine

Stimme die Harmonie vollständig darstellen könne, zu widersprechen, aber es ist nun einmal so. Es giebt wirklich vielstimmige Gestaltungen, und mit harmonischen Nebenoten dazu erfüllt, die doch leer, und wieder ein-, zwei- und dreistimmige Gestaltungen, die voll klingen. Für alle möglichen Fälle ausreichende Regeln zu geben, ist unmöglich; hier muss Uebung, Studium der Partituren und Erfahrung nachhelfen. So viel ist gewiss, dass die grössten Freiheiten, welche sich der Meister nimmt, künstlerisches Geschick haben und dem Kunstwerke zum Vortheil gereichen, die geringsten Freiheiten dagegen, welche man dem Schüler erlaubt, anfänglich meistentheils ungeschickte und mangelhafte Gestaltungen erzeugen. Deshalb vorzüglich habe ich vorstehende strengere Beobachtung überall vollständiger Akkordstellung dem Schüler für einige Zeit angerathen. Nach und nach wird er sich alle weiter oben angedeuteten Freiheiten nehmen können, ohne Gefahr zu laufen, mangel- oder geradezu fehlerhafte Darstellungen zu bringen.

Im Allgemeinen darf ich behaupten, dass, wenn der Schüler die bisher gegebenen Regeln, Beispiele, Erläuterungen und Bemerkungen mit Aufmerksamkeit gelesen, ihm der Sinn der verschiedenen Abweichungen von der rein vierstimmigen Setzweise im Quartett, mit der wir begannen, klar sein wird; es werden ihm die ein-, zwei- und dreistimmigen Gestaltungen in unserer aufgestellten Beispielsammlung, welche Auslassungen von Intervallen zeigen, sowie die mehr als vierstimmigen, wo mehrfache Verdoppelungen der Intervalle vorkommen, keine Räthsel mehr sein; es werden sich auch die scheinbaren Widersprüche mit der allgemeinen Forderung harmonischer Fülle gelöst haben. Ich wiederhole daher nochmals:

Jener Satz behält seine allgemeine Geltung: Im Quartett nämlich wollen wir vorzugsweise als Totale vier Stimmen und durch sie volle Harmonie vernehmen.

Dieses schliesst aber nicht absolut alle weniger als vierstimmigen, hier und da unvollständigen Akkorddarstellungen, und ebensowenig absolut alle mehr als vierstimmigen, hier und da mehrfach verdoppelten Akkorderscheinungen aus. Wir wissen, dass diese Abweichungen, weit entfernt Mängel zu sein, im Gegentheil Vortheile sind, insofern sie das Verlangen des Menschengeistes nach Abwechselung, nach Kontrast, nur noch in minderer Kunsthinsicht genommen, befriedigen. Nur dürfen, wie gesagt, diese Abweichungen nicht unverhältnissmässig hervortreten, nicht vorherrschend werden, weil sonst unfehlbar bei sehr vielen unvollständigen Akkorden harmonische Leere, bei sehr vielen verdoppelten Akkorden harmonische Ueberladung entstehen würde.

Wir wenden uns nun zu den Andeutungen, wie der Schüler

seine Uebungen nach der oben aufgestellten Beispielsammlung auf möglichst zweckmässige und schnellfördernde Weise einzurichten habe.

Uebungen des Schülers.

a. Mit denselben Motiven in allen Stimmen.

Unsere allererste Gestaltungsweise ging aus der Maxime hervor: Alle Stimmen haben gleiche rhythmische Motive.

Wir haben im Anfang unserer Lehre diese Gestaltungsweise anschaulich gemacht, auf Seite 58, 59, 60 und 61 viele Beispiele von Meistern darüber aufgezeigt, auch auf Seite 63 u. s. w. die Methode angegeben, wie der Schüler unerschöpfliche eigene Bilder danach schaffen kann. Weitere durch diese Maxime erzeugte Bilder bieten die Nummern 229 und 230 in vorstehenden Beispielen. Es ist hierüber nur noch zu sagen, dass der Schüler immer neue Bildungen der Art schaffen und dabei sein Augenmerk für jetzt überall auf Fülle der Harmonie, d. h. auf Vollständigkeit der Akkorde richten möge, wie er diese Forderungen in genannten Nummern von Mozart durchgängig erfüllt findet.

b. Mit verschiedenen Motiven in den Stimmen.

Bildungsmaxime: Eine Stimme hat ein Motiv für sich; drei haben ein zweites gemeinsam.

Der Schüler bestimme zunächst eine Taktart. Er erfinde sodann zwei verschiedene rhythmische Figuren, die er unter einander setzt. Hierauf lege er eine Harmoniefolge oder mehrere darunter, z. B.

325. $\frac{6}{8}$ *a.* … *b.* … 1 —— 5 ——

Nun setze er dieses rhythmische Bild in Töne um, zunächst in der Weise des Musters Nr. 207, d. h. den Rhythmus *a.* bringe er in die Oberstimme, den Rhythmus *b.* in die unteren Stimmen, und zwar viele Male in verschiedenen Ton- und Tempoarten, z. B.



327.



Er lege sodann den Rhythmus *a.* in die zweite, dann in die dritte, dann in die vierte Stimme, und den Rhythmus *b.* jedesmal in die übrigen Stimmen; z. B. der Rhythmus *a.* in der zweiten, der Rhythmus *b.* in den anderen Stimmen.

328.



Bedenkt der Schüler nun, dass er dieselbe Maxime in derselben Taktart in alle mögliche Rhythmen bringen kann, z. B.

329. 6/8 *a.* … *b.* … oder: 6/8 *a.* … *b.* …

dass dieselbe Maxime in allen anderen Takt-, Tempo- und Tonarten und mit allen möglichen Rhythmen auszuprägen ist, so wird er auch hier wieder einsehen, zu welchen unerschöpflichen Erfindungen eine Maxime befähigen kann.

So ist z. B. die rhythmische Gestalt von Nr. 325 in Beispiel 223 von Mozart in den zwei ersten Takten so ausgeprägt, dass der Bass den Rhythmus *a.* ausführt, die drei Oberstimmen den Rhythmus *b.* dazu hören lassen. Im dritten Takte ist dieselbe Maxime durch folgende rhythmische Gestalt:

330. 6/8 *a.* … *b.* …

so ausgeführt, dass der Bass *b.*, die drei oberen Stimmen *a.* ausführen. Der letzte Takt ist nach der Maxime: alle Stimmen haben gleiche Motive, über den Rhythmus … gebildet. Woraus der Schüler zugleich ersieht, dass in demselben Gedanken mehrere Maximen wechselweise ausgeprägt worden, w a s s e h r o f t g e s c h i e h t u n d z u n e u e n u n e r s c h ö p f l i c h e n G e s t a l t u n g e n führt.

Nach derselben Maxime: eine Stimme hat ein Motiv für sich, die drei anderen haben ein zweites gemeinsam, ist ferner gebildet Nr. 219 von Haydn, nach der rhythmischen Gestalt:

331. 2/4 a. b.

wo die Oberstimme den Rhythmus *a.*, die drei anderen *b.* ausführen.

Ferner sind nach derselben Maxime gebildet: Nr. 210; in Nr. 220 der zweite und dritte Takt; in Nr. 221 der erste und dritte Takt; Nr. 224 ganz; Nr. 231 der erste Takt; Nr. 232 ganz; Nr. 245 ganz; von Nr. 254 der zweite Takt; Nr. 265 der zweite und dritte Takt; Nr. 273; Nr. 275. So ziehe sich nun der Schüler weiter von den Beispielen, die eine neue Gestaltungsmaxime zeigen, das rhythmische Bild aus und verfahre nach obiger Nachahmungsmethode. In Nr. 257 z. B. heisst die Maxime im ersten Takte: alle Stimmen haben verschiedene Motive.

332. 2/4 u. s. w.

Homophonie und Polyphonie.

Wenn der Schüler die verschiedenen Setzweisen in den vorgelegten Beispielen überblickt und sie hinsichtlich des Figureninhaltes der einzelnen Stimmen mit einander vergleicht, so wird er bedeutende Unterschiede gewahr werden. In Nr. 224 z. B. hat bloss die Oberstimme eine selbstständige, eigentlich melodische Gestalt, während keine der drei anderen Stimmen eine solche zeigt, sondern dieselben, an sich wenig bedeutend, die erste nur harmonisch und rhythmisch unterstützen, begleiten. Solche Bildungen, wo nur eine Stimme, gleichviel ob die erste, zweite, dritte oder vierte, eigentlich melodisch behandelt ist, die anderen aber bloss begleitend dazu treten, nennen wir

rein homophone Bildungen.

Nr. 238 z. B. dagegen enthält eine ganz andere Setzweise. Hier hat jede Stimme ziemlich dieselbe melodische Bedeutung. Es ist keine da, die einen besonderen melodischen Vorzug vor der anderen in Anspruch zu nehmen hätte. So viel Melodie als die Oberstimme hat auch die zweite, die dritte und die vierte Stimme. Derselbe Fall

ist es mit allen vier Stimmen in Nr. 257. Keine ist blosses Akkompagnement der anderen, sondern jede tritt für sich als selbstständiges Wesen, als eine besondere Melodie auf.

Solche Bildungen, wo alle vier Stimmen melodisch selbstständig erscheinen, nennen wir

rein polyphone Bildungen.

Eine andere verschiedene Setzweise wieder zeigt Beispiel 236. Hier sind Bass und Oberstimme melodisch bedeutungsvoll gestaltet, während die beiden Mittelstimmen dazu bloss akkompagniren. In Nr. 253 nehmen die Figuren in der ersten, dritten und vierten Stimme die Aufmerksamkeit als bestimmte melodische Wesen ziemlich in gleichen Anspruch, während die zweite Stimme nur als Ergänzung der Harmonie erscheint. Solche Bildungen, wo zwei oder drei melodisch bedeutende Stimmen und zugleich zwei oder eine bloss begleitende Stimme sich zeigen, nennen wir

homophon und polyphon gemischte Bildungen.

Sechzehntes Kapitel.

Die Modulation in andere Tonarten.

Leitereigene Modulation.

Bisher haben wir unsere kleinen Tonbilder stets innerhalb einer Tonart gehalten, d. h. wir verbanden nur Akkorde aus der einmal gewählten Tonleiter, wir liessen nur leitereigene Akkorde mit einander wechseln. Dieses nennen wir leitereigene Modulation.

Ausweichende Modulation.

In Tonstücken von längerer Dauer würde jedoch das ununterbrochene Verbleiben in einer und derselben Tonart harmonische Monotonie empfinden lassen. Dieser zu entgehen, ergreifen wir nach einander mehrere verschiedene Tonarten, wir gehen aus einer in die andere über und nennen das ausweichende Modulation.

Zeichen der Ausweichung.

Soll dem Ohre der Eintritt einer neuen Tonart fühlbar werden, so muss ein Akkord erscheinen, der nicht zu der gegenwärtigen gehört. In folgender Harmoniereihe:



ist keine Ausweichung zu empfinden. Hier dagegen:



ist nach *G* dur ausgewichen, denn der mit * bezeichnete Septakkord hat seinen Sitz nicht in *C*, sondern auf der fünften Stufe von *G*.

Uebergangsakkord.

Sobald also ein Akkord erscheint, der der gegenwärtigen Tonart nicht mehr angehört, sind wir in die Tonart ausgewichen, übergegangen, in der er seinen Sitz hat. Diesen Akkord nennen wir den Uebergangsakkord.

Bezeichnung der ausweichenden Modulation.

Der oben als Uebergangspunkt benutzte ist kein neuer, sondern nur ein den Intervallenverhältnissen der Tonleiter von *G* dur gemäss gebildeter, ein bloss versetzter Akkord, der Dominantseptakkord von *G* dur, und er bedarf also auch keiner neuen Bezeichnung. Ob es der Dominantseptakkord von *C* oder von *G* oder von *D* u. s. w., ist einerlei, er hat seinen Sitz jedesmal auf der fünften Stufe der resp. Tonleiter. Nur also, welcher Tonart er angehört, haben wir durch den grossen lateinischen Buchstaben für Dur, durch den kleinen für Moll zu bezeichnen.

Uebergangsakkorde.

Der Dominantseptakkord.

Der Dominantseptakkord ist in jeder Tonleiter nur einmal vorhanden, auf der fünften Stufe. Er ist daher jederzeit ein sicheres Kennzeichen der Tonart. *G h d f* gehört immer zu *C*; *A cis e g* immer zu *D* u. s. f. Erscheint also in einer der Tonart *C* angehörenden Akkordreihe der Dominantseptakkord *A cis e g*, so sind wir nach *D* ausgewichen u. s. w. Deshalb ist er ein Mittel ausweichender Modulation.

Mehrdeutigkeit desselben.

Wir wissen jedoch, dass der Dominantseptakkord in Dur und Moll gleich ist, d. h. genau aus denselben Intervallen besteht. Folg-

lich kann er auch zu **zwei** verschiedenen Ausweichungen benutzt werden. Wenn unser Ohr die Harmoniefolge:

335.

vernimmt, so wissen wir wohl, dass die Tonart *A*, aber nicht, ob *A*dur oder *a*moll folgen wird. Dieses kann nur erst seine Auflösung zeigen, und nach dieser setzen wir den kleinen oder grossen Buchstaben vor den Uebergangsakkord.

336.

C: 1 *d*: 5 1 *C*: 1 *D*: 5 1

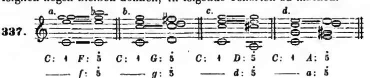
Die Verbindung der leitereigenen Dreiklänge mit dem ausweichenden Dominantseptakkorde.

Wir haben bisher in jeder Gestaltung nur Akkorde einer Tonart — leitereigene — mit einander verbunden. Drei Hauptregeln wurden dafür gegeben, auf S. 7—8, um guten Stimmengang zu erhalten und verbotene Fortschreitungen, Quinten und Oktaven zu vermeiden. Diese Regeln gelten für die Verbindung aller Akkorde überhaupt, also auch für Harmonieschritte, die aus Akkorden zweier verschiedener Tonarten gebildet werden.

Da **für jetzt vom** Dominantseptakkorde hinweg nur ein Schritt gestattet ist, seine Auflösung nämlich in seinen tonischen Dreiklang, so ist hierüber auch bei einer Ausweichung nichts Neues zu bemerken. Wir haben unsere Aufmerksamkeit daher nur auf die Akkorde zu richten, welche als nächst vorhergehende aus einer anderen Tonleiter damit verbunden werden können. Dieses sind **für jetzt** nur Dreiklänge mit ihren Umkehrungen, weil wir zwei Septakkorde hinter einander jetzt noch nicht verbinden dürfen.

Die erste und sicherste Verbindungsweise solcher Harmonieschritte besteht darin, dass auch sie gemeinsame Töne haben, d. h. der Dreiklang aus der gegenwärtigen Tonleiter und der Dominantseptakkord aus einer anderen einen Ton, oder zwei oder drei Töne gemeinsam besitzen, welche dann, unseren drei ersten Regeln gemäss, liegen bleiben, während die nicht gemeinsamen die möglichst nächsten Schritte thun.

Von dem *C*dur Dreiklang ausgegangen sind Uebergänge durch den Dominantseptakkord, wobei gemeinsame Töne vorkommen, die folglich liegen bleiben können, in folgende Tonarten zu machen.





Ausser diesen Uebergängen durch den Dominantseptakkord, welche durch gemeinsame Töne zusammenhängen, giebt es noch andere, wo dieses nicht der Fall ist, z. B.



Der Uebergang bei *a.*, von *C* nach *Es*, kann, obgleich ohne Verbindungston, in dieser Lage sowohl als in den beiden anderen:



unmittelbar, und oft mit grosser Wirkung, namentlich wo es sich um eine plötzliche und überraschende Ausweichung handelt, gebraucht werden*). Bei *b.* dagegen macht die zweite Stimme einen übermässigen Sekundenschritt und bei *c.* schreiten die beiden unteren Stimmen in reinen Quinten fort. Ausserdem hat namentlich der Uebergang bei *c.* etwas sehr Herbes. Um solche Uebergänge nun milder zu machen, schieben wir zwischen diese beiden Akkorde einen oder auch mehrere vermittelnde leitereigene Dreiklänge ein, d. h. solche, die mit dem vorigen und dem Uebergangsakkorde einen oder einige Töne gemeinsam haben. Z. B.



Bei *f.* ist die Verbindung zwischen dem Dreiklang der ersten

*) In der Lage *e.* scheint die erste und dritte Stimme das Quintenverbot zu überschreiten

340.

und folglich einen Fehler zu machen. Allein die zweite Quinte ist keine reine, sondern eine verminderte, und solche Fortschreitungen sind in manchen Fällen, wie auch hier erlaubt. Weiteres darüber später.

Stufe von *C* mit dem Dominantseptakkord von *E* durch den Dreiklang der fünften Stufe von *C* hergestellt, indem dieser mit dem vorhergehenden Akkord durch *g*, mit dem nachfolgenden durch *h* verbunden worden, wie die Querstriche zeigen. Bei *g*. giebt der eingeschobene Dreiklang der sechsten Stufe von *C* mit dem ersten Akkorde zwei Verbindungstöne, *c* und *e*, mit dem letzten einen, *a*.

Anmerkung. Die Modulation bei *c*., nach *Fis*, unterlassen wir für jetzt noch, bis wir weitere Modulationsmittel kennen lernen.

Erläuterungen.

1. Zu Vermittelungsakkorden in Dur können die Dreiklänge 2, 3, 4, 5 und 6 dienen.

2. Die leitereigenen Dreiklänge brauchen nicht immer einen Verbindungston zu haben, der letzte dagegen soll für jetzt mit dem ausweichenden Dominantseptakkorde stets durch einen gemeinsamen Ton verbunden sein.

342. 

Hier z. B. hat der erste und zweite Dreiklang keinen Verbindungston, der zweite und dritte Akkord dagegen ist durch das gemeinschaftliche *a* verbunden.

3. Wie aus Dur kann man natürlich unter denselben Bedingungen aus Moll in alle andere Tonarten moduliren. Doch soll der Schüler, wo Vermittelungsakkorde nöthig sind, für jetzt nur die leitereigenen Dreiklänge der vierten, fünften und sechsten Stufe dazu verwenden.

4. Wollte man die Ausweichungen, welche ohne Vermittelungsakkorde zu bewerkstelligen sind, auch stets nur so gebrauchen, so würden viele Uebergänge der Mannichfaltigkeit entbehren und etwas Mechanisches erhalten, was in jedem Kunstwerke zu vermeiden ist. Daher kann man auch solchen Modulationen Vermittelungsakkorde einschieben und z. B. anstatt den Uebergang von *C* nach *G* stets wie bei *a*., auch so wie bei *b*. und *c*. bilden.

343. 

5. Aus demselben Grunde kann man auch mehrere andere leitereigene Akkorde erst verwenden, ehe man den ausweichenden Septakkord ergreift, z. B.



wie dieses eigentlich schon in der Bemerkung liegt, dass man von verschiedenen leitereigenen Dreiklängen aus den ausweichenden Akkord ergreifen kann.

6. Man kann auch bei ausweichenden Modulationen, wie bei leitereigenen, Grundakkorde und Umkehrungen in den vier verschiedenen Fortschreitungsweisen anwenden, nämlich:

a. Von Grundakkord zu Grundakkord:

345.

C: 1 G: 5

b. Von Grundakkord zu Umkehrung:

346.

C: 1 G: 5

c. Von Umkehrung zu Grundakkord:

347.

C: 1 G: 5

d. Von Umkehrung zu Umkehrung:

348.

C: 1 G: 5

Hierdurch entstehen weitere Vortheile:

Erstens für die harmonische Mannichfaltigkeit, was keiner Erläuterung bedarf. Zweitens für bessere Stimmführung und Milderung der Herbigkeit manches unmittelbaren Ueberganges, namentlich bei Grundharmoniefolgen, z. B.



Hier ist der übermässige Quartenschritt oder der verminderte Quintenschritt des Basses bei *a.* in *b.* nicht allein gemildert, sondern auch der verminderte Terzenschritt der zweiten Stimme bei *a.* in *b.* dadurch weniger auffallend gemacht, dass das eine *c* nach *cis* fortschreitet.

7. Obwohl auch bei ausweichenden Harmonieschritten mancherlei Freiheiten hinsichtlich des Stimmenganges stattfinden können, Sprünge in einzelnen Stimmen z. B., so sind doch so viele Vorsichtsmassregeln nothwendig, wenn alle möglichen Fehler vermieden werden sollen, dass wir für jetzt dem Schüler aufgeben, die Fortschreitungen der Stimmen nur nach **den drei ersten Regeln** zu bewerkstelligen, dass er nämlich die gemeinschaftlichen Töne in denselben Stimmen beibehält, die anderen, nicht gemeinschaftlichen Intervalle aber immer den nächsten Weg einschlagen lässt.

Der Querstand.

8. Wir wissen, dass der Dominantseptakkord in Dur und Moll derselbe ist, und folglich jeder sich entweder nach Dur oder Moll auflösen kann, wie hier bei *a.*, *b.*, *c.*, *d.* geschehen.



Allein dieser schnelle Wechsel von Dur und Moll in diesen Gestalten thut dem Ohre nicht wohl. Die Ursache liegt in dem melodischen Element der Stimmen. Spielt man die Oberstimme bei *a.* allein, so wird Jedermann die Melodie derselben als in *C* moll liegend empfinden. Spielt man die dritte Stimme allein, so empfindet man *C* dur; dasselbe zeigt sich bei *b.*, *c.* und *d.*

Noch widriger wird die Wirkung, wenn sich ein solcher melodischer Widerspruch in zwei unmittelbar auf einander folgenden Akkorden vorfindet, wie in folgendem Beispiel:



Solches Missverhältniss einer Stimme gegen die andere nennt man **Querstand**, welchen der Schüler für jetzt überall vermeiden soll.

Uebungen im Moduliren nach fremden Tonarten.

1. Der Schüler schreibe sich eine Akkordreihe zuerst bloss mit den Stufenzahlen hin und mit einem Uebergange in eine andere Tonart am Schlusse, z. B. *A*: 1 5 1 4 2 5 1 *h*: 5 1.

2. Er setze diese Zahlenreihe in Harmonie um, zuerst überall wo es geht mit Grundakkorden.

352.



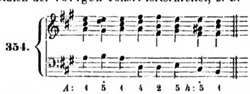
3. Sodann setze er diese Harmoniereihe in andere Lagen, enge und weite, und bringe Umkehrungen der Akkorde mit an.

353.



4. Er ändere diese Akkordreihe nach dem Schlusse zu so, dass er nach und nach zu dem Uebergangsakkorde von verschiedenen Stufen der vorigen Tonart fortschreitet, z. B.

354.



Im vorhergehenden Beispiele geschah der Uebergang von der ersten Stufe von *A* zu dem Dominantseptakkorde von *h*. In diesem Beispiele dagegen wird der Uebergang von der fünften Stufe von *A* bewerkstelligt.

5. Wenn der Schüler solche Uebungen gemacht hat, bilde er längere Harmoniereihen mit Ausweichungen in mehrere Tonarten nach einander, z. B.

355.



6. Er setze auch solche Harmoniereihen mehrmals um, in andere Lagen, bringe Umkehrungen an und gehe von verschiedenen Stufen der resp. Tonleiter zu den Uebergangsakkorden fort.

7. Endlich durchlaufe er viele Tonarten unmittelbar hinter einander, indem er vom Auflösungsdreiklang jedes Septakkordes gleich wieder einen andern Septakkord ergreift, z. B.

356.



8. Auch bei solchen Modulationen kann er verschiedene Lagen und Umkehrungen, z. B.

357.



Anmerkung. Bei Versuchen der letzteren Art wird der Schüler bald finden, dass er leicht in querständige Stimmenverhältnisse gerathen kann, z. B.

358.



und also vorsichtig in dem Gebrauche solcher Folgen sein muss.

Er kann sie vermeiden, wenn er, wie in Beispiel 357 bei *a.* und *b.* geschehen, den Ton, welcher im folgenden Akkorde chromatisch verändert ist, in derselben Stimme erscheinen lässt, in einer anderen Stimme aber gar nicht gebraucht, sondern dafür ein anderes Intervall verdoppelt, wie bei *a.* und *b.* anstatt des verdoppelten Grundtons *c* und *d*, bei ersterem die Quinte, bei letzterem die Terz im Einklange verdoppelt ist.

Zwischenbemerkung.

Die melodische Führung der einzelnen Stimmen.

Wir verstehen darunter die verschiedenen Intervallenschritte oder Folgen in jeder einzelnen Stimme.

Darunter giebt es welche, die unter gewissen Verhältnissen dem Ohre unangenehm klingen, oder, wenn man für Singstimmen schreibt, schwer zu treffen sind.

Der Meister in der Komposition gebraucht sie an schicklichen Stellen alle; für ihn giebt es keine andere Regel, als sein Ohr und seinen Geschmack. Der Schüler dagegen macht in dieser Beziehung oft sehr herbe Verstösse.

Um ihn davor zu bewahren, geben wir für jetzt folgende Bemerkungen:

1. Er vermeide die **verminderten** und **übermässigen** Intervallfolgen, wie:



Doch kann er [illegible]ässige Quarte und verminderte Quinte auf demselben Akk[illegible]h unbedenklich gebrauchen.



2. Er vermeide ferner unmittelbar auf einander folgende grosse Septimenschritte:



Kleine Septimenschritte aber auf demselben Akkorde sind zulässig.



3. Grosse und kleine Nonenfolgen sind ferner zu vermeiden:

363.

4. Auch wenn ein Intervall zwischen der grossen Septime, kleinen und grossen None eingeschoben ist, bleibt die Folge unmelodisch.



Merkt sich der Schüler diese wenigen Fälle und vermeidet sie, so wird er vor der Gefahr, ungeeiguete Stimmenschritte zu bringen, ziemlich geschützt sein.

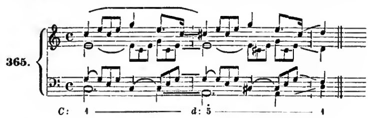
Anwendung der Modulation in der Figurirung.

Die Figurirung der Stimmen durch harmonische Nebennoten bietet dem Schüler auch bei Ausweichungen gar keine Schwierigkeiten, wenn er wohl gefasst hat, was in dem vorhergehenden Kapitel und

namentlich auf S. 73 und 74 über die Figurirung des Dominantsept-ordes bemerkt worden.

Man braucht nämlich bei Ausweichungen nur die letzte Note des ereigenen Dreiklangs in jeder Stimme mit der ersten Note des übergehenden Septakkordes in jeder Stimme nach den drei Regeln nächsten Stimmenganges zu verbinden, so kann, so viel harmonische Nebennoten auch auf demselben Akkorde angewandt sein mögen, kein Fehler entstehen.

365.



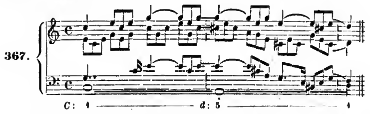
Diese Figurirung ist gleich der einfachen Harmoniefolge:

366.



denn Schlussnoten uud Anfangsnoten sind in der Figurirung oben bei dem Uebergange genau dieselben wie unten in der einfachen harmonischen Gestalt.

367.



Hier wechseln die Lagen beider Akkorde, aber die Uebergangsnoten sind den drei Regeln gemäss geführt, und diese Figurirung ist gleich der einfachen Harmonie:

368.



Dieses wird für jetzt genügen, um die harmonische Figurirung bei Uebergängen fehlerlos anwenden zu können.

Aufgabe.

Da der Schüler die harmonische Figurirung leitereigener Akkordfolgen schon im vorigen Kapitel durchgeübt hat, so braucht er hier nichts zu thun, als sich verschiedene Uebergänge in Zahlen hinzuschreiben, für Abschnitte etwa, dieselben in alle oder doch viele bisher entwickelte Figurirungsweisen umzuwandeln, und bei dem Eintritte des Uebergangsakkordes, sowie bei seiner Auflösung alle eben gegebenen Regeln genau zu beobachten.

Siebzehntes Kapitel.

Durchgehende Noten.

Bisher hat der Schüler alle seine kleinen Tonbilder nur aus Akkordtönen komponirt. So mannichfaltige Gestaltungen damit schon hervorzubringen sind, wie die vorgeführten Beispiele aus den Meisterpartituren gezeigt haben, so sind doch die Stimmen in melodischer Hinsicht noch bedeutend beschränkt, da sie z. B. auf einem Dreiklange, wenn sie ihn auch mit harmonischen Nebennoten durchliefen, nur Terzen-, Quartenfolgen, aber keine Sekundenschritte anbringen durften.

Man kann aber ausser den Akkordnoten auch welche gebrauchen, die nicht zum Akkorde gehören.

In folgendem Beispiele:

369. 

gehören die mit × bezeichneten Töne nicht zu dem Akkorde.

Alle nicht zu dem Akkorde gehörenden Noten beissen im Allgemeinen **durchgehende**, auch fremde oder Nebennoten.

Die durchgehenden Noten sind der mannichfaltigsten Anwendung fähig, befreien den Schüler von einer Menge Fesseln, die ihn bisher in seinen Gestaltungen hemmten, können aber auch zu vielen Fehlern verleiten, und bilden deshalb einen schwierigen Theil der Kompositionslehre.

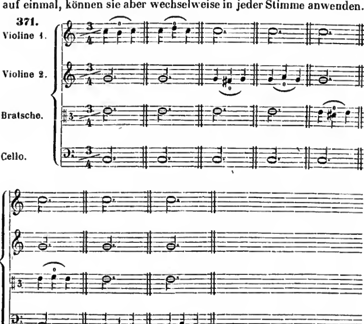
Wir wollen versuchen, die verschiedenen Arten und Gebrauchsweisen derselben von den einfachsten bis zu den zusammengesetztesten in einer natürlichen Stufenfolge darzustellen.

I. Wechselnoten.

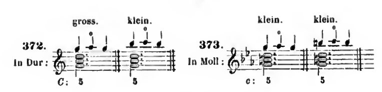
1. Wir können von einer Akkordnote zu einer Nichtakkordnote die nächste Stufe hinauf oder hinab, und von dieser wieder zu jener zurückgeben. Nichtakkordnoten solcher Art nennen wir Wechselnoten, die wir zum Unterschiede von den Akkordnoten, um welche sie sich stufenweise bewegen, mit einer 0 bezeichnen.



Wir gebrauchen für jetzt die Wechselnoten nur in einer Stimme auf einmal, können sie aber wechselweise in jeder Stimme anwenden.



Die untere Wechselnote ist meist eine kleine Sekunde. Die obere kann eine kleine oder grosse sein, je nach dem diatonischen Verhältniss der Tonleiter, z. B.



Zwischenbemerkung.

Damit der Schüler von den vielen verschiedenen Fällen, welche an diesem wichtigen Gegenstande der Kompositionslehre entwickelt werden müssen, nicht verwirrt werde, sie alle sicher und fehlerlos anwenden lerne und zugleich seine Erfindungsfähigkeit unablässig erweitere und stärke, befolge er die einfache Methode, über jeden einzelnen Punkt gleich Uebungen, und zwar in den verschiedensten Takt–, Tempo–, Ton– und Figurenarten anzustellen.

Er merke dabei, dass die Dauer der Wechselnoten sehr verschieden sein kann, von der kleinsten Notengattung an bis zu sehr langen. Hier einige Beispiele darüber:



2. Wir können die untere und die obere Wechselnote unmittelbar hinter einander zwischen derselben Akkordnote hören lassen.



Und auch dieses wieder in jeder Stimme abwechselnd.



Der Schüler wende diese neue Art zu eigenen Erfindungen an, z. B.

377. 

3. Wir können die erste Akkordnote weglassen, und bei allen unter 1. und 2. gezeigten Fällen mit der Wechselnote frei eintreten, doch muss diese sich jederzeit stufenweise zu jener bewegen.

378. 

4. Wir können diese grösseren Noten in kleinere theilen, variiren.

379. 

Anmerkung. Je länger die Akkordnote verschwindet, namentlich im langsamen Tempo:

380. *Adagio.*

oder bei frei eintretender Wechselnote ausbleibt:

381.

je herber klingt der Durchgang, namentlich, wenn die durch die Wechselnote verdrängte Akkordnote in einer anderen Stimme dazu fortklingt. Am herbsten empfindet dieses das Ohr, wenn die Wechselnote im Bass und die Akkordnote dazu in einer obern Stimme liegt. Z. B.

382. 

Solche Fälle kann man aber mildern, wenn man diese Akkordnote in einer anderen Stimme auslässt und dafür ein anderes Intervall verdoppelt, z. B.



Hierdurch wird die Gestaltung aber harmonisch zweideutig, wie die hier eingehakten Noten zeigen, welche einen Quartsextakkord vernehmen lassen; erst die beiden folgenden stellen sich entschieden als Wechselnoten dar. Ob man solche zweideutige Gestaltungen auf die eine oder andere Weise erklären will, ist einerlei, wenn sie der Schüler nur richtig bildet. — Im Einklang soll die mit Wechselnoten umspielte Akkordnote nicht erscheinen.

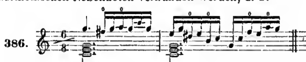
Also falsch:

384.

5. Auch **mehrmals** unmittelbar hinter einander kann man die Wechselnoten hören lassen, ehe die Akkordnote eintritt.



6. Wechselnoten können natürlich auch in derselben Stimme mit harmonischen Nebennoten verbunden werden, z. B.



7. Alle diese Arten von Wechselnoten kann man in einer Stimme, gleichviel welcher, anwenden, und in allen anderen Stimmen dazu entweder alle möglichen, bloss akkordlichen Begleitungsfiguren, oder auch harmonischen Figurirungen setzen.



8. Man kann sie auch in die harmonische Figurirung einführen, z. B.



9. Man darf ferner, was auf einem Akkorde erlaubt ist, auch mit Akkordreihen, mit wechselnden Akkorden thun und nicht besorgen, Fehler zu machen, wenn man für jetzt nur die Regel nicht vergisst und streng befolgt: dass beim Wechsel der Akkorde **die letzten Noten des ersten Akkordes** in allen Stimmen keine Wechsel-, sondern Akkordnoten sein sollen.

Hier noch einige Beispiele.





Erläuterungen zu diesen Beispielen.

1. Die 0 zeigt, wie schon bemerkt, die Wechselnoten, die Einhakung die Akkordnoten an, um die sich jene bewegen.

2. In Beispiel *a.* zeigen die Einhakungen zwei unmittelbar hinter einander erscheinende Wechselnoten zwischen derselben Akkordnote, nach der Maxime, welche unter 2. aufgestellt ist. Eine ähnliche Gestaltung ist in Beispiel *b.* und c. im zweiten Takte im Violoncell zu sehen.

3. Die mit 0 ohne Einhakung in Beispiel *a.* und *b.* bezeichneten Wechselnoten gehören unter die Rubrik der frei eintretenden, nach der unter 3. angegebenen Maxime.

4. In Beispiel *d.* hat die zweite Violine eine frei eintretende Wechselnote und darauf folgen harmonische Nebennoten, wie unter 7. angegeben. Ferner hat die Viola eine frei eintretende Wechselnote zu den harmonischen Nebennoten der zweiten Violine, wie ebenfalls unter 7. erklärt worden ist.

5. In Beispiel *e.* hat die Viola im ersten, zweiten und dritten Takte Wechselnoten nach der unter 1. angegebenen Maxime, während die erste und zweite Violine harmonische Nebennoten dazu hören lassen. Im fünften Takte hat die zweite Violine eine frei eintretende Wechselnote, im sechsten Takte eine der ersten Art. Der vierte Takt zeigt in der Viola zwei frei eintretende Wechselnoten nach der unter 3. gezeigten Art. Doch kann dieser Fall noch anders erklärt werden, wovon später.

II. Die eigentlichen Durchgänge.

Bei Wechselnoten bewegten wir uns immer um dieselbe Akkordnote. Wir können aber auch von einer Akkordnote vermittelst nicht akkordlicher Töne z u e i n e r a n d e r e n A k k o r d n o t e gehen.

390. 

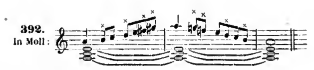
Hier geht die nicht akkordliche Note *d* nicht wieder zu *c* zurück, sondern zu einer anderen Akkordnote, zu *e* fort. Dieses sind die eigentlichen Durchgänge.

A n m e r k u n g. Die eigentlichen Durchgänge bezeichnen wir zum Unterschied von den Wechselnoten mit ×.

A. Der diatonische Durchgang.

1. Diatonisch nennen wir den Durchgang, wenn die nicht akkordlichen Noten nur aus der resp. diatonischen Tonleiter genommen sind.

391. In Dur: 



2. Räume zu diatonischen Durchgängen bieten nur Terzen und Quarten. Bei weiteren Intervallen erscheinen zwischen den Durchgangstönen immer Akkordtöne.

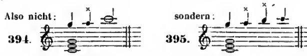


3. Bei der Terz haben wir also nur einen diatonischen Durchgangston, bei der Quarte zwei auf einander folgende.

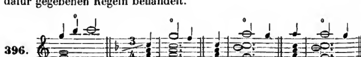
Hauptregeln für die diatonischen Durchgangstöne.

Als Hauptregeln bis auf Weiteres setzen wir fest:

a. Von einem Durchgangstone zu einem Akkordtone darf nicht gesprungen, sondern muss stets stufenweise, also in Sekunden, kleinen oder grossen, je nach dem Verhältniss der Scala, fortgeschritten werden:



b. Zu einer durchgehenden Note kann von einer Akkordnote gesprungen werden. Dann ist sie aber keine durchgehende Note im eigentlichen Sinne, sondern eine Wechselnote, und wird nach den dafür gegebenen Regeln behandelt.



c. Die letzte Note muss auf jedem Akkorde eine Akkordnote, darf keine durchgehende sein.

d. Die Anfangsnote auf einem Akkorde kann eine nicht akkordliche sein, wird aber dann auch zu den Wechselnoten gerechnet und wie diese behandelt.

e. Wie die Wechselnoten mit harmonischen Nebennoten, können nun auch die Durchgänge mit Wechselnoten und harmonischen Nebennoten in derselben Stimme abwechseln.

f. Harmonische Nebennoten können dazu in allen Stimmen erscheinen.

g. Durchgänge bringen wir aber für jetzt nur in einer Stimme auf einmal an; abwechselnd kann es natürlich in allen Stimmen geschehen.

Beispiele über die bisher entwickelten Gebrauchsweisen der diatonischen Durchgänge aus Quartettpartituren von Beethoven.

1. Auf einem Akkorde.

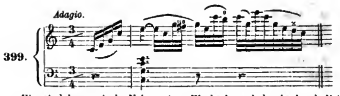


Das mit 0 bezeichnete *c* ist eine Wechselnote, denn es geht zum vorigen *h* zurück. Das zweite mit × bezeichnete *c* ist eine Durchgangsnote; es geht zur Akkordnote *d* fort und füllt den Raum der Terz aus, wie die Einhakung zeigt. Die beiden hinter einander folgenden mit × bezeichneten Töne *e* und *fis* füllen den Raum der Quarte aus. Die drei anderen Stimmen haben die einfachste, rein akkordliche Begleitungsweise dazu.

Anmerkung. Der Schüler vergesse nicht, fort und fort alle angegebenen Gebrauchsweisen der Durchgänge gleich in verschiedenen Tempo-, Takt- und Tonarten zu üben, z. B.



Anmerkung. Man sieht hier, dass die Wechselnoten sowohl, wie die durchgehenden bald auf die accentuirten, bald auf die unaccentuirten Theile des Taktes fallen. Dieses ist ganz einerlei, wenn nur für jetzt die letzte Note immer eine Akkordnote ist.



Hier sind harmonische Nebennoten, Wechsel- und durchgehende Noten wechselweise in der ersten Stimme verwendet.

2. Mit wechselnden Akkorden.

In der ersten Stimme.



Hier wechseln die Akkorde. Was über jedem, einzeln betrachtet, an harmonischen Nebennoten, Wechsel- und Durchgangsnoten erscheint, bedarf keiner Erklärung. Beim Uebergangspunkte von dem einen zu dem anderen Akkorde sind alle Noten akkordliche, wie in folgender Skizze zu sehen.



In der dritten Stimme.





In der vierten Stimme.



B. Der chromatische Durchgang.

Bei den eigentlichen diatonischen Durchgängen waren die durchgehenden Töne alle aus der diatonischen Tonleiter genommen. Bei Wechselnoten aber schon brauchten wir zuweilen nicht zur Tonart gehörige Töne, namentlich wenn sie sich von unten hinauf nach der Akkordnote bewegten, z. B.

Nun können wir aber auch zu eigentlichen Durchgängen alle Töne der chromatischen Tonleiter verwenden.

In den verschiedenen Dreiklängen und deren Umkehrungen haben wir dieselben Räume nur, wie für diatonische Durchgänge, d. h. kleine und grosse Terzen, und verminderte, reine und übermässige Quarten, weil wir weitergehend wieder auf Akkordtöne treffen.

In dem Septakkord und seinen Umkehrungen haben wir als Raum für einen chromatischen Durchgangston auch noch die grosse Sekunde.

Hiernach sind folgende chromatische Durchgänge zwischen zwei Akkordintervallen anzubringen.



Es können also vermittelst Mitgebrauchs der chromatischen Töne bis zu fünf Durchgangstöne unmittelbar hinter einander erscheinen.

Regeln für chromatische Durchgangstöne.

1. Von einem chromatischen Durchgangstone darf, wie bei den diatonischen Durchgängen, weder zu einem anderen Durchgangstone, noch zu einer Akkordnote gesprungen, sondern es muss immer stufenweise fortgeschritten werden.

*) Der zweite Ton *d* ist natürlich kein chromatischer, sondern ein diatonischer Durchgangston, wie jede chromatische Tonleiter aus chromatischen und diatonischen Tönen gemischt ist. Wir brauchen aber für diesen Unterschied keine neue Bezeichnung, da die Verschiedenheit zwischen chromatischen und diatonischen Durchgangstönen ohnedem in die Augen fällt.

**) Man sieht in den aufwärtsgehenden Noten das ♯, in den abwärtsgehenden meist das ♭ angewendet. Dieses geschieht hauptsächlich, um die vielen Auflösungszeichen zu vermeiden. Eine bestimmte, überall ausreichende Regel für den Gebrauch giebt es nicht. Im Allgemeinen kann man sagen, dass man die chromatischen Töne nach den näherliegenden Tonarten und Akkorden wählen möge



2. In chromatischen Gängen brauchen aber nicht stets alle chromatischen Durchgangstöne zu erscheinen, sondern es kann von diatonischen Durchgangsnoten zu anderen Durchgangsnoten, versteht sich stufenweise, fortgeschritten werden, z. B.

407.

oder es kann natürlich auf eine diatonische Durchgangsnote auch eine Akkordnote folgen. Z. B.



3. Beim Wechsel der Akkorde darf für jetzt die letzte Note kein diatonischer oder chromatischer Durchgangston, sondern soll stets ein Akkordton sein. Nur in der Stimme, welche zu dem nächsten Akkorde einen grossen Sekundenschritt macht, kann der chromatische Ton durchgehend erscheinen. Z. B.



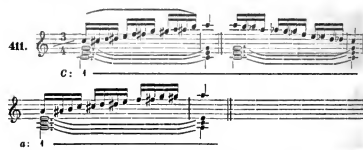
4. Es können in derselben Stimme wechselweise harmonische Nebennoten, Wechselnoten, diatonische und chromatische Durchgangsnoten angewendet werden; z. B.

410. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Hier ist: 1 Akkordnote; 2 diatonischer Durchgang; 3 chromatischer Durchgang; 4 Akkordnote; 5 Durchgang; 6 Akkordnote; 7 Wechselnote; 8 Akkordnote; 9, 10, 11 und 12 harmonische Nebennoten.

5. Alle diese Arten können in jeder der vier Stimmen wechselweise angebracht, und es können dazu in den anderen Stimmen, wie schon bei den Wechselnoten bemerkt wurde, alle Arten von harmonischen Nebennoten angewendet werden.

6. Natürlich kann man, die chromatischen Durchgänge fortsetzend, die ganze chromatische Scala hinauf und herab durchlaufen.



Der Schüler kennt nun dreierlei Arten von nichtakkordlichen Tönen, nämlich: Wechselnoten, diatonische und chromatische Durchgänge. Andere nichtakkordliche Noten giebt es nicht, denn jede auch noch so fremdartige Erscheinung der Art lässt sich auf jene drei zurückführen. Aber Gebrauchsweisen derselben giebt es noch unendlich viele. Wenn der Schüler die bisher entwickelten einfachsten wohl gefasst und fleissig durchgeübt hat, so werden ihm auch die folgenden freieren und zusammengesetzteren keine grossen Schwierigkeiten bereiten. Auch hier beobachte er jedoch die oben angegebene Methode, über jeden neu aufgezeigten Fall gleich eigene Uebungen zu machen.

C. Nichtakkordliche Noten in mehreren Stimmen zugleich.

Zweifache gleichzeitige Wechselnoten.

Wir können die Terzen und Sexten der Akkorde mit allen früher gezeigten Arten von Wechselnoten umspielen lassen.

In folgenden Beispielen zeigen die Einhakungen mit *a.* bezeichnet die Terzen und Sexten, die Gestaltungen mit *b.* bezeichnet die zweifachen Wechselnoten.



Erläuterungen.

1. Sekunden, Quarten, Quinten und Septimen dürfen nicht mit zweifachen Wechselnoten umspielt werden, weil sonst für das Ohr unangenehme Stimmenparallelen entstehen würden, z. B.



2. Es ist dem Schüler zu rathen, die Akkordnoten, welche mit Wechselnoten umspielt werden, vor der Hand in keiner anderen Mittelstimme erscheinen zu lassen, weil die Harmonie sonst in manchen Fällen herbe, in anderen Fällen dick und überladen klingt. Im Bass kann jedoch derselbe Akkordton erscheinen;



doch ist dieses keine absolute Regel, denn Gestaltungen wie bei 1. kommen in den Werken der Meister genug vor. Der Schüler wird die Setzweise bei 2. schon deswegen vorziehen, weil er für jetzt nur rein vierstimmig schreiben soll.

Weitere Beispiele doppelter Wechselnoten.



In den mit ∧ bezeichneten Takten sehen die Wechselnoten wie ein Quartsextakkord aus. Solche Gestaltungen, die man nämlich für Wechsel- oder Durchgangsnoten, aber auch für Akkorde nehmen kann, kommen sehr viele in den Kompositionen vor. Es ist ganz gleich, wie man sie nennen will, wenn sie der Schüler nur richtig gebraucht. Im Allgemeinen ist zu sagen: erscheinen sie in kurzen

Notengattungen und schnellem Tempo, so nimmt sie das Ohr für Durchgänge, in langen Noten und langsamem Tempo lassen sie sich als wirkliche Akkorde empfinden. Z. B. als Wechselnoten:

416.

als Akkord:

417.

C: 5 4 5

So können nun die weiteren Arten von Wechselnoten alle zweifach angewendet werden, z. B. zwei unmittelbar hinter einander:



Frei eintretende:



Auch in der Gegenbewegung sind sie anzubringen, wie der Strich im zweiten Takte zeigt:

---

*) In dem letzten Takte hat die erste Stimme auf dem dritten Viertel *fis*, die zweite Stimme auf dem zweiten Viertel *f*, und es wäre dieses ein Querstand. Solche querständliche Verhältnisse der Stimmen kommen namentlich bei Wechselnoten und Durchgängen öfters vor. Wenn sie aber das Ohr nicht beleidigen, wie das hier der Fall ist, so braucht man sie natürlich auch nicht zu vermeiden. Ausreichende Regeln für alle Fälle der Art lassen sich nicht geben. Hier kann allein Erfahrung und Studium helfen.



Auch die zweifachen Wechselnoten kann man in anderen Stimmen mit harmonischen Figurirungen begleiten; z. B.



doch muss man sich hüten, Wirrwarr in die Figuren zu bringen, das Ohr muss die Stimmen immer gehörig unterscheiden und, was sie sagen sollen, vollständig vernehmen können.

Auch die zweifachen Wechselnoten treten oft in die harmonische Figurirung ein, z. B.



Zweifache gleichzeitige diatonische Durchgänge.

1. In gerader Bewegung.

Alle Terzen und Sexten, die zugleich steigen oder fallen, können mit Durchgängen ausgefüllt werden.



So kann in Terzen- und Sextengängen die ganze Scala durchlaufen werden, wenn nur die erste und letzte Terz zum Akkorde gehört.



2. In der Gegenbewegung.

Ebenso können Terzenschritte in der Gegenbewegung behandelt werden.

425.

Und auch hier ganze Scalen.

426.

Zweifache gleichzeitige chromatische Durchgänge.

1. In gerader Bewegung.

Terzen und Sexten können in gerader Bewegung mit chromatischen Durchgängen ausgeschmückt werden.

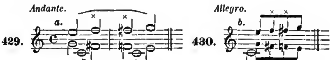


Auch hier ganze chromatische Scalen.



2. In der Gegenbewegung.

Auch in der Gegenbewegung können chromatische Durchgänge vorkommen. Doch ist hier schon mehr Vorsicht anzuwenden. In langsamem Tempo und langen Noten klingen sie oft zu herbe, wie bei *a.*; in schnellem Tempo und kurzen Noten verschwindet diese Herbigkeit, wie bei *b.*



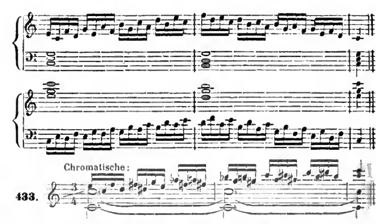
Auch hier ganze Scalen.



Ferner sind alle diese Doppeldurchgänge, diatonische und chromatische, in gerader Bewegung auch in die Figurirung einzuführen, z. B.

Diatonische:

432.



Dreifache gleichzeitige Wechselnoten.

Sie kommen in gerader Bewegung auch zuweilen zur Anwendung, z. B. wenn die drei Töne in der Sextakkordlage erscheinen, z. B.



Die Quartsextakkordlage dagegen ist zu vermeiden:

435.

Noch mehr die Quintenlage, weil sonst Quintenfortschreitungen entstehen:



Letztere Art ist jedoch zu benutzen, wenn die dritte Stimme die Wechselnote in der Gegenbewegung bringt:



Vierfache gleichzeitige Wechselnoten.

Sie sind in der Gegenbewegung anzubringen, wenn sie dem Ohre keine unangenehme Empfindung erwecken, z. B.

438.



Bei allen solchen Fällen ist dem Schüler zu rathen, die mit Wechselnoten versehenen Akkordtöne, ausser im Basse, in keiner anderen Stimme zu bringen; die Gründe sind weiter oben schon angegeben worden. Uebrigens sind solche Gestaltungen auch noch anders zu erklären, was am geeigneten Orte geschehen wird.

Dreifache diatonische Durchgänge.

In gerader Bewegung. In Gegenbewegung

439.



Vierfache diatonische Durchgänge in der Gegenbewegung.

440.



Dreifache chromatische Durchgänge.

441.



Auch diese Durchgangsweisen sind noch anders zu erklären, wovon später.

Wechsel- und Durchgangsnoten bei wechselnden Akkorden.

Wenn der Schüler bei allen bisher aufgezeigten verschiedenen Arten von nichtakkordlichen Noten den dafür aufgestellten Grundsatz nicht aus den Augen verloren hat, dass der Wechsel der Akkorde stets nur mit Akkordnoten stattfinden soll, so hat er im Gebrauch der Wechsel- und Durchgangsnoten keine Fehler machen können.

Nun aber wird auch diese Beschränkung aufgehoben und wir sagen: auch beim Wechsel der Akkorde können nichtakkordliche Noten in mannichfaltiger Weise angewendet werden. Doch sind dabei mancherlei Vorsichtsmassregeln zu berücksichtigen, welche wir zu jedem Falle gleich beigeben wollen.

Wechselnoten bei wechselnden Akkorden.



Vorsichtsmassregeln.

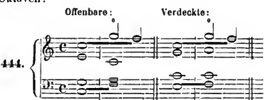
Bei dem Gebrauche der Wechselnoten zwischen wechselnden Akkorden kommt sehr viel auf die Dauer derselben an. Erscheinen sie in langsamem Tempo und langen Noten, so beobachte man dieselben Regeln, welche für die Verbindung der Akkordtöne gegeben wurden.

Man vermeide in gerader Bewegung:

a. Quinten:




b. Oktaven:



denn die Wechselnoten verwischen das Gefühl der Oktaven nicht.

c. Man vermeide Sekunden- und Septimenparallelen.



In schnellem Tempo dagegen und mit kurzen Noten ausgeführt, empfindet das Ohr solche Verhältnisse, die Oktaven ausgenommen, nicht mehr, wie z. B. folgende Wechselnotenquinten wohl vorkommen können.



Wenn man die oben verbotenen Parallelen vermeidet, kann man auch die frei eintretenden und springenden Wechselnoten beim Uebergange von einem Akkorde zu einem anderen unbedenklich anwenden, z. B.



Durchgänge bei wechselnden Akkorden.

Alle möglichen Fälle dieser Art in gute übersichtliche Ordnung zu bringen und mit sicheren, vor allen Fehlern bewahrenden Regeln zu begleiten, ist wohl unmöglich. Doch will ich versuchen, auch hier stufenweise von den einfachsten Gebrauchsweisen auszugehen und

zu den zusammengesetzteren fortzuschreiten. Spätere Aufstellung von Beispielen der Meister und mit Analyse begleitet, wird Gelegenheit geben, Manches nachzuholen und den Schüler zu befähigen, noch nicht berührte Gestaltungen sich selbst zu erklären. Da die Freiheiten der Durchgänge angedeutet werden sollen, welche beim Wechsel der Akkorde stattfinden können, so nehmen wir auch hier, wie oben bei den Wechselnoten, zwei verschiedene Akkorde zu den Beispielen, einen ersten und einen zweiten, und was dabei erörtert wird, das gilt natürlich für alle Verbindungen verschiedener Akkorde.

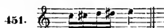
Wir haben bisher für Durchgänge hauptsächlich die Regel festgehalten, dass die letzte Note des ersten Akkordes und die erste des zweiten Akkordes keine durchgehenden, sondern stets akkordliche Noten sein sollten. Für die Wechselnoten ist diese Beschränkung bereits gefallen. Jetzt heben wir diese Regel in ihrer absoluten Geltung auch bei den eigentlichen Durchgängen auf. So können z. B. die letzte Note des ersten Akkordes und die erste des zweiten Akkordes nichtakkordliche sein.



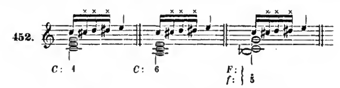
Stufenweise können auch drei Durchgangstöne auf einander folgen:



Noch freier kann man mit chromatischen Scalen, namentlich in schnellem Tempo verfahren. Denn in solchen Gängen scheint das Gefühl der akkordlichen Noten fast zu verschwinden, und wenn nur die darunter liegenden Akkorde eine gute Verbindung haben, so ist es genug, wenn von der chromatischen Scala auch nur ein Ton zu jedem Akkorde ein akkordlicher ist. Da nun in der chromatischen Scala alle Töne, die wir überhaupt haben, vorkommen, so kann man eigentlich innerhalb des Raumes derselben isolirt jeden Akkord dazu setzen, jenachdem man diese oder jene Note als eine akkordliche betrachtet. Nehmen wir z. B. nur die ersten fünf Töne:



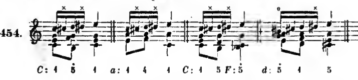
so können wir zunächst das erste *c* und das letzte *e* als Akkordtöne betrachten und dazu setzen:



Das *c* als *his* genommen, wodurch es Wechselnote wird:



Mehrere Akkorde dazu gesetzt:



Wendet man dieses auf die ganze chromatische Scala an, so sieht der Schüler leicht ein, wie verschiedene, nur von den ihm bisher bekannten Harmonien er der chromatischen Scala unterlegen kann. Doch müssen sie natürlich unter sich, wie schon bemerkt worden, eine gute Verbindung haben.

Hier einige Beispiele über die ganze Scala und in verschiedener Fortführung derselben.





Auch in Terzen oder Sexten können ähnliche Gestaltungen gebracht werden.

456. 

Gemischte Durchgänge. Rekapitulation. — Variation. — Methode des Studiums der Durchgänge in den Partituren. — Methode der eigenen Uebungen in allen bisher aufgezeigten Arten von Durchgängen.

Die bisher aufgezeigten nichtakkordlichen Noten sind nun in unerschöpflichen Mischungen in den verschiedenen Stimmen zugleich anzuwenden, nach folgender Grundmaxime:

Alle liegenbleibenden Töne können mit Wechselnoten umspielt, alle fortschreitenden Intervalle mit Durchgängen ausgefüllt werden, wenn keine dem Ohre unangenehmen Stimmenschritte dabei vorkommen.

Um dem Schüler das Studium derselben in den Partituren leicht und angenehm zu machen und ihn zum richtigen und mannichfaltigsten Gebrauche derselben zu befähigen, will ich nun einige Beispiele

*) In der mit Λ eingehakten Stelle ist für die jetzige Harmoniekenntniss des Schülers gar kein Akkordton. Solche Fälle können in schnellem chromatischem Laufe wirklich vorkommen. Das *d* ist aber auch als Akkordnote zu nehmen, wie die spätere Lehre zeigen wird.

der Meister zergliedern, das bisher in dieser Beziehung Vorgetragene rekapituliren und zeigen, wie aus den einfachsten Gestaltungen die komplicirtesten herzustellen sind. Er schenke zunächst folgenden Bemerkungen seine volle Aufmerksamkeit und nehme sie fest in's Gedächtniss auf.

Alle möglichen musikalischen Gedanken wachsen aus einfachen Akkorden heraus. Alle möglichen musikalischen Gedanken sind in technischer Hinsicht nichts als

Variationen weniger Akkorde und Akkordverbindungen,

d. h. Veränderungen kleinerer oder grösserer blosser Akkordreihen, zum grössten Theil durch die Mittel, welche wir bisher entwickelt haben. Alle möglichen musikalischen Gedanken müssen demnach auf solche einfache Akkorde und Akkordverbindungen zurückgeführt werden können.

Dieses wollen wir an Beispielen deutlich zu machen suchen.



Hier ist ein Satz von vier Takten. Die harmonische Grundlage ist die einfache Folge $\dot{5}$ — 1.

Diese einfache Folge lernten wir im Beginn unserer Lehre nach den drei ersten Regeln der Akkordverbindung in enger Harmonie in verschiedenen Lagen aufstellen und verbinden.



Dann konnten wir sie in weite Harmonielagen bringen.



Die Lagen *a.* und *b.* sind in dem obigen Beispiele 457 zu Grunde gelegt.

Wir durften sodann auf demselben Akkorde die Lagen wechseln, wodurch freiere Bewegung der drei Oberstimmen entstand.



Die Gestaltung bei *c.* ist in obigem Beispiele 457 benutzt.

Sodann konnten wir die Akkorde theilweise unvollständiger darstellen, um die Stimmen noch beweglicher zu machen.



Man sehe auf die zweite und dritte Stimme in Beispiel 457.

Hierauf kam die freiere Handhabung des Basses durch den Gebrauch der Umkehrungen der Akkorde.



Man sehe auf den Bass in Beispiel 457.

Alsdann folgte die harmonische Figurirung der Stimmen, unter welche man schon das vorstehende Beispiel gewissermassen mit rechnen kann.

Nun folgte die Einführung nichtakkordlicher Noten, Wechsel- und Durchgangstöne. Wir konnten liegenbleibende Töne mit den

zunächstliegenden oberen und unteren nichtakkordlichen Tönen umspielen. Akkordintervalle, Sekunden, Terzen und Quarten durften wir mit nichtakkordlichen Tönen, diatonischen und chromatischen, ausfüllen.

In dem Beispiel *e.* durchschreitet die zweite Violine den Akkord in Terzen. Diese Terzen können mit diatonischen Durchgangstönen ausgefüllt werden.


463.

Wir konnten aber auch doppelte Durchgänge anbringen, wenn die Intervalle Gelegenheit dazu boten. In Beispiel 462 *e.* geht die dritte Stimme in Terzen fort, folglich sind auch zwischen diesen Durchgangsnoten anzubringen.


464.

Nun schreitet endlich auch der Bass in Terzen fort. Also können wir auch diesen mit Durchgängen versehen, wodurch dreifache Durchgänge entstehen.


465.

Bei dem Striche im letzten Beispiele sehen wir einen der schon früher bemerkten Fälle zweideutiger Art. Die als Durchgang bezeichneten Töne können auch als Akkord genommen werden.


466.

So sind wir Schritt vor Schritt von der einfachsten Harmoniefolge vermittelst der Variirung der Akkorde bis zu der Beethoven'schen Gestaltung gelangt.

Und dieses nun ist die Methode, wie der Schüler einige Zeit hindurch die Gestaltungen der Meister studiren, auf die einfachsten Akkordelemente zurückführen, stufenweise die verschiedenen Variirungsmittel sich zum Bewusstsein bringen und dann Tonbilderchen auf dieselbe Weise aus einfachen vorgezeichneten Akkordfolgen nachmachen soll. Dadurch wird er nicht allein nach und nach alle, auch die verwickeltsten Kombinationen leicht erkennen lernen, sondern seine Erfindungskraft wird auch von Tag zu Tag reicher und ergiebiger werden.

Wir wollen nun komplicirtere Beispiele vornehmen.



Wir haben dem Schüler bisher die nichtakkordlichen Noten bezeichnet, damit sie ihm deutlich in die Augen fallen sollen. Um diese aber nun bei der eigenen Untersuchung der Beispiele in den Partituren der Meister sicher erkennen zu lernen, befolge er einige Zeit die entgegengesetzte Methode und merke sich zunächst alle akkordlichen Noten mit kleinen Strichen an.

Der Anfang des obigen Beispiels in *C* dur angenommen, wäre der Auftakt, *a.*, die zweite Umkehrung des Dreiklangs auf der fünften Stufe. Der Schüler mache also kleine Striche über die Noten. Das nächste Viertel, *b.*, ist kein Akkord, denn wie man die vier verschiedenen Töne auch legen mag, —



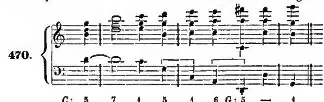
man bringt keinen Terzenbau zusammen, auf welchen sich jeder wirkliche Akkord zurückführen lässt. Es müssen also hier nicht-

akkordliche Töne vorhanden sein, und der Schüler bezeichnet dieses Viertel, *b*, nicht. Das Viertel c. hat drei verschiedene Töne, *d* im Basse und in der dritten Stimme, *f* in der zweiten, *h* in der obersten. Terzenweise gelegt erscheinen diese Töne so:

469.

sie gehören also dem verminderten Dreiklange auf der siebenten Stufe von *C* dur an und sind hier in der ersten Umkehrung als Sextakkord gebraucht. Akkord bis hierher ist *a.* und c., folglich sind die drei Töne der oberen Stimmen bei *b.* durchgehende. Jede der drei oberen Stimmen macht einen Terzenschritt; jeder Terzenschritt ist mit einem diatonischen Durchgangstone ausgefüllt, es ist demnach hier ein dreifacher diatonischer Durchgang angebracht. Bei *d.* erkennt man in den drei oberen Stimmen leicht den Dreiklang der ersten Stufe, von den Triolennoten im Basse gehört also *c* zum Akkord; *e.* ist der Dreiklang der fünften Stufe, es gehört also im Basse *g* dazu; *f.* ist wieder der Dreiklang der ersten Stufe; *g.* ist der Dreiklang der sechsten Stufe; bei *h.* tritt durch den Dominantseptakkord von *G* ausweichende Modulation ein; *i.* ist der Dreiklang der ersten Stufe von *G.*

Das Beispiel sieht also in seiner blossen Akkorddarstellung so aus:



Nun sind natürlich die Durchgangsnoten im Basse auch gleich zu erkennen; die Quarten-, Quinten- und Terzenschritte sind mit stufenweisen Durchgängen ausgefüllt und das untere *d* im Basse ist mit einer Wechselnote, *cis*, umspielt.

471.

Zweierlei ist noch zu bemerken. Erstens finden wir hier auch zwei Quintensprünge mit durchgehenden Noten ausgefüllt, ohne dass eine Akkordnote dazwischen erschiene, da wir doch früher als weiteste Räume zu Durchgängen nur Quarten angegeben; doch setzten wir hinzu, auf demselben Akkorde. Wenn aber die Akkorde wechseln, wie das bei den oben eingehakten Quintenschritten der Fall ist, so finden sich auch grössere Räume zu lauter Durchgangsnoten vor.

Zweitens erscheint im ersten und zweiten Takte unter den Durchgangstönen zweimal *fis*, da die Harmonie hier doch in *C* dur liegt, und der diatonische Durchgangston dieser Scala demnach *f* sein müsste. Der Grund ist: es kommt eine Ausweichung nach *G* dur, und um darauf vorzubereiten lässt der Komponist schon einen Ton aus dieser Scala mit auftreten. Solche Fälle kommen zuweilen vor, wodurch Durchgangsnoten Vorausverkündiger nachher eintretender Modulationen werden können.

Beispiel von Beethoven:

472. *a.* tr *b.*

C: 4 — 4 — 7 5 4 4

tr *c.* *d.*

4 — 7 5 4

Bei *a.* ist die Beethoven'sche Gestaltung, bei *c.* der harmonische Auszug. Bei *b.* ist dieselbe Stelle anders variirt, bei *d.* die bloss akkordliche Skizze dazu Vergleicht der Schüler *c.* mit *a.*, *d.* mit *b.*, so wird er die Ausschmückung mit Wechsel- und Durchgangsnoten leicht erkennen. Auffallen wird ihm bei *b.* im ersten Takte, dass die Oberstimme das *c* der dritten Stimme im Einklang mit Wechselnoten umspielt,

473.

was wir früher dem Schüler verboten haben. Er möge sich auch jetzt noch solcher Freiheiten enthalten, die der Meister sich besonderen Stimmenganges wegen zuweilen erlaubt, die den Schüler aber leicht zu Stimmenwirrwarr verleiten.

Der Schüler übe sich nun, wie wir oben angegeben, einige Zeit in der Variirung kleiner Akkordreihen, wobei er noch folgende Bemerkungen berücksichtigen möge.

1. Die Hauptregel für alle Durchgänge bleibt, dass das Ohr keine ungeeigneten Intervallenschritte wie Sekunden-, Quarten-, Quinten- und Septimenparallelen vernehme. Alle diese Parallelen können aber vorkommen, wenn sie dem Ohre nicht empfindbar werden, was besonders in polyphonen Gestaltungen mit vielfachen Durchgängen und in kleinen Notengattungen der Fall ist. So ist im obigen Beispiel 472 *b.* eine Quartenparallele zwischen der ersten und dritten Stimme:

474.

und in demselben Takte eine Sekunden- oder Nonenparallele zwischen der ersten und vierten Stimme:

475.

Aber sie geben so schnell vorüber, dass sie das Ohr bei der polyphonen Gestaltung aller vier Stimmen unmöglich bemerken kann. Es fasst die harmonische Unterlage wie bei *d.* auf, verfolgt den melodischen Gang der vier Stimmen, die kleineren Verhältnisse der verschiedenen Durchgangsnoten aber kommen dabei nicht in Betracht.

2. Am sichersten vor Fehlern ist man übrigens bei mehrfachen Durchgängen in gerader Bewegung, namentlich wo die Durchgangstöne sich bemerkbar machen, wenn man das Terzen- und Sextenverhältniss dabei beobachtet. In der Gegenbewegung können Durchgänge sehr freier Art vorkommen, wenn nur die Stimmen in ihren Akkordtönen ein gutes harmonisches Verhältniss haben, d. h. wenn sie, von den verschiedenen Durchgangstönen befreit und in einfache Harmonie aufgelöst, keine Fehler gegen die gute harmonische Setzweise zeigen, wie z. B. die Beispiele 472 c. und *d.* vor Augen legen.

Obgleich der in diesem Kapitel behandelte Gegenstand noch keineswegs erschöpft ist, so weiss der Schüler doch bereits genug davon, um ihn zu neuen und grösseren Gestaltungen führen zu können, was im folgenden Kapitel geschehen soll.

Achtzehntes Kapitel.

Die Variation.

Die besten Meister haben in den Quartetten, wie in den Instrumentalwerken überhaupt, wenige durchaus neue, durchaus von einander verschiedene Gedanken, sondern die meisten, die im Fortgange eines Stückes erscheinen, sind nur Wiederholungen weniger im Anfange aufgestellter, denen sie aber durch mannichfaltige Veränderungen immer neue Gestaltungen zu verleihen wissen.

Die als Grundlage aufgestellten Gedanken nennt man Thema's, die darüber gebildeten Veränderungen nennen wir thematische Arbeit.

Die ganze thematische Arbeit besteht also in der Kunst, einen musikalischen Gedanken unzählige Mal dergestalt verändern zu können, dass man seinen Ursprung aus dem Thema stets erkennt, dass ihm trotz aller Veränderung immer eine Aehnlichkeit mit jenem bleibt.

In den vollständigsten Besitz dieser Kunst den Schüler möglichst bald zu setzen, muss das Hauptbestreben jeder Kompositionslehre sein, und wir werden nun versuchen, sie stufenweise zu entwickeln.

Wir beginnen mit der

Variation

eines Thema's, welche zugleich eine wirkliche Kunstform ist. Mit ihr fängt also der Schüler bereits die Komposition eines Quartetts an.

Als Muster nehmen wir die Variationen aus dem Beethoven'schen *A*dur Quartett (Nr. 5) vor, und betrachten zuerst:

Das Thema.





Hier stellt sich dem Schüler einiges Neue vor, was zuerst zu erklären ist.

Konstruktion.

Bisher kannte der Schüler nur und konnte kleine Tonbilder von acht Takten zusammensetzen, welche wir einfache Perioden nannten. Vorstehendes Thema hat aber sechzehn Takte. Es besteht aus zwei Theilen oder zwei einfachen achttaktigen Perioden, die an einander gehängt, mit einander verbunden sind.

Zwei, oder wie sich später zeigen wird, auch noch mehrere mit einander verbundene einfache Perioden nennen wir zusammengesetzte Perioden, oder Periodengruppen.

Nach welchen Gesetzen ist die zweite Periode gebildet?

Nach denselben bisher aufgestellten. Durch Sequenzen von Motivgliedern, von Motiven, von Abschnitten oder Sätzen lernte der Schüler eine einfache achttaktige Periode ausspinnen, und nach denselben Grundmaximen sind alle Perioden aller möglichen Instrumentalwerke gebildet. Davon wird er sich

überzeugen, wenn er verschiedene Perioden betrachtet und den Hauptmelodiefaden derselben untersucht. Wir wollen daher zunächst erklären, was wir unter Hauptmelodiefaden verstehen. Der Schüler betrachte folgende einfache Periode von acht Takten, welche den ersten Theil der ersten Variation über obiges Thema bildet.

Variation 1.

477.

sempre staccato.

p cresc. sf sf sf sf p

Wenn der Schüler dieses Tonbildchen ansieht, so wird sein Auge, wenn er es hört, wird sein Ohr in den zwei ersten Takten dem Cello, in den zwei folgenden vornehmlich der Viola, in dem fünften der zweiten Violine, und im sechsten, siebenten und achten der ersten Violine folgen. Das vorherrschende melodische Element wird sich ihm in folgender Gestalt darstellen.



Dieses vorherrschend die Aufmerksamkeit des Ohres auf sich ziehende melodische Element eines Tonbildes nennen wir den Melodiefaden.

Dieser Melodiefaden nun kann nicht allein jeder Stimme, der ersten, zweiten, dritten und vierten längere Zeit hindurch allein, sondern er kann auch mehreren oder allen wechselweise zugetheilt sein. Auf diesen Hauptmelodiefaden beziehen wir stets die Konstruktion der Perioden hinsichtlich ihrer Motiv-, Abschnitt- und Satzbildungen. Wir theilen demnach Beispiel 478 so ein, wie die Einhakung zeigt, und sagen: das Modell dazu liegt in den zwei ersten Takten, in dem ersten Abschnitt, welcher aus zwei verschiedenen Motiven besteht. Der zweite Abschnitt ist eine Sequenz des ersten, der dritte Abschnitt ist bloss eine Sequenz des ersten Motivs, und der letzte Abschnitt ein neuer, denn er hat zwei noch nicht dagewesene Motive als Inhalt.

Betrachten wir nun die erste Periode, den ersten Theil des Beethoven'schen Thema's, so liegt der Hauptmelodiefaden unzweifelhaft durchgängig in der ersten Violine. In der zweiten Periode, dem zweiten Theile, beginnt dagegen die Melodie in den zwei ersten Takten der Viola und geht dann in den sechs übrigen Takten in die erste Violine über. Das Thema stellt sich demnach in seinem Hauptmelodiefaden dem Ohre in folgender Gestalt dar:

479.

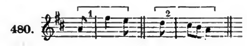


Die Motiveintheilung.

Wir haben in vorstehendem Beispiele eine doppelte, verschiedene Motiveintheilung oben und unten hinzugeschrieben.

Man könnte nämlich die Motive allenfalls nach der Eintheilung über der Linie nehmen, indem man den Auftakt mitnähme, —

480.



wo dann die Eintheilung konsequent so fortginge. Man kann aber auch den Auftakt für sich nehmen und die Motive dann im ganzen Takte liegend empfinden, wie die Einhakung unter den Linien zeigt. Endlich kann man auch noch folgende dritte Motiveintheilung annehmen.



Bei den beiden ersten Eintheilungsweisen geht die einmal angenommene konsequent durch, mit scheinbarer Ausnahme des letzten Taktes in der Bezeichnung unter den Linien, denn in der That schliesst sich dann der Auftakt daran und macht ein den ganzen Takt ausfüllendes Motiv.

Die dritte Eintheilungsweise wäre dagegen eine gemischte, da bald ein Achtel des vorigen Taktes noch zu dem Motiv gerechnet wird, wie das erste in beiden Perioden zeigt, bald der ganze Takt rein gilt, wie in den meisten anderen Motiven, bald auch nur drei Achtel das Motiv bilden, wie z. B. im letzten Takte der ersten Periode, und im zweiten, vierten und achten der zweiten Periode. Diese dritte Eintheilung ist vielleicht im gegenwärtigen Falle die natürlichste. Wie dem aber auch sei, diese Mehrdeutigkeit der Motiveintheilung in vielen, namentlich mit Auftakt beginnenden Perioden **ist ein grosser Vortheil für die thematische Arbeit**, wie wir später sehen werden.

Freiere Sequenz im Thema.

Der zweite Abschnitt in der ersten Periode des Thema's lautet so:

482. *a.* *b.*

Vergleichen wir den Takt *b.* mit dem zweiten Takte derselben Periode, —

83. *c.*

so sehen wir, dass beide Motive sich rhythmisch ganz gleich sind, tonisch aber in der Gegenbewegung zu einander stehen; *c.* ist das tonisch umgekehrte Motiv von *b.* Verwandeln wir ferner die beiden ersten Achtel bei *a.* in ein Viertel, —

484.

so tritt dasselbe Verhältniss gegen das erste Motiv in der ersten Periode ein, —

485.

es ist tonisch umgekehrt. Auch die kleine Veränderung dieses Viertels in zwei Achtel auf demselben Tone wird diese Aehnlichkeit mit dem ersten Motive nicht aufheben. Folglich ist der zweite Abschnitt eine freiere Sequenz des Modells in dem ersten Abschnitte, und zwar in der Gegenbewegung.

Wir können also Sequenzen, d. h. Wiederholungen eines Modells, auch in der Gegenbewegung bringen, ohne dass dadurch die Aehnlichkeit verloren geht. Freiere Sequenz, sagen wir demnach nun, ist jede **erkennbare** Wiederholung eines Modells überhaupt.

Hiernach könnte nun z. B. auch der siebente Takt in der zweiten Periode

486.

als eine noch freiere Sequenz des dritten Taktes in der ersten Periode genommen werden, —

487.

da das Motiv tonisch dasselbe, nur in die Oktave versetzt und rhythmisch ein wenig verändert ist, und da dieses wieder nur die Sequenz in der Gegenbewegung von dem ersten Motiv der ersten Periode ist, so fliessen die Sequenzen durch freiere, etwas variirte Gestaltungen so aus dem ersten, als Urmotiv:

488. Urmotiv: umgekehrt: etwas variirt: noch mehr variirt:

Ferner könnten wir von den beiden letzten Takten der zweiten Periode mit den zwei letzten Takten der ersten vergleichen —

489. *a.* *b.*

auch sagen: der Abschnitt *b.* ist eine noch freiere Sequenz von dem Abschnitt *a.*, wenigstens ist das zweite Motiv bei *b.* sicher als Sequenz in der Gegenbewegung des zweiten Motivs bei *a.* erkennbar.

Endlich können wir bei dem ersten und dem zweiten Abschnitte, wenn die beiden Achtel im dritten Takte in ein Viertel verwandelt werden,

Erster Abschnitt. Zweiter Abschnitt.

490.

den zweiten Abschnitt auch als rückgängige Sequenz erklären, wie der Schüler sieht, wenn er den ersten Abschnitt vom Ende nach dem Anfange zu liest, wo er genau so erscheint, wie der zweite Abschnitt.

Es sind demnach in dem Melodiefaden dieses ganzen Thema's dreierlei Arten von Sequenzen vorhanden, nämlich:

1. Strenge, unverkennbare, wie z. B. der dritte Abschnitt im ersten Theile des Themas verglichen mit dem ersten Abschnitt.

2. Freie, aber auch unverkennbare, wie z. B. der zweite Abschnitt im ersten Theile verglichen mit dem ersten Abschnitt.

3. Freie, welche schwer erkennbar sind, wie z. B. das Motiv im siebenten Takte des zweiten Theils, wenn man dieses als aus dem ersten Motiv des ersten Theils hervorgegangen unmittelbar erkennen sollte.

Als allgemeinen Grundsatz kann man nun annehmen, dass man bei Sequenzbildungen die leicht erkennbaren den schwer erkennbaren vorziehen soll, solche nämlich, deren Aehnlichkeit mit den Modellen das Ohr bei Ausführung der Tonwerke gleich zu empfinden fähig ist. Doch sind auch die freier und freiest konstruirten namentlich als Uebungen sehr nützlich. Doch davon später.

Für jetzt wird nun der Schüler den Stoff, die Urmotive, aus welchen dieses Thema durch Sequenzen gebildet worden, erkennen. Es sind folgende sechs:



Aus sechs Takten sind vermittelst der Sequenzen sechzehn Takte oder zwei Perioden gesponnen worden.

Der Schüler sieht also, dass die zweite Periode keine neuen Bildungsgesetze in Anspruch nimmt, sondern dass sie durch Sequenzen ausgesponnen ist, wie die erste.

Hierbei ist aber noch Folgendes zu bemerken.

Die zweite Periode beginnt mit einem Abschnitte, der zwei neue Motive enthält. Durch eine Sequenz desselben wird ein Satz gebildet. Dann erscheint wieder eine Sequenz des ersten Abschnittes des

ersten Theiles, und auch der letzte Abschnitt ist eine, wenn auch etwas schwerer erkennbare Sequenz aus dem ersten Theile, wie wir oben gezeigt.

Nun merke sich der Schüler folgende Sätze:

a. Eine zweite Periode stellt entweder neue Modelle auf und wird durch Sequenzen derselben ausgesponnen.

b. Oder eine zweite Periode stellt keine neuen Modelle auf, sondern verarbeitet durch fernere Sequenzen die Modelle der dagewesenen Periode.

c. Oder beide Arten erscheinen gemischt, d. h. eine zweite Periode verarbeitet theils neue, theils schon in einer früheren Periode dagewesene Modelle. Von dieser letzteren Art ist die zweite Periode in obigem Thema von Beethoven.

Und hiermit ist dem Lernenden das Verständniss aller möglichen Perioden in allen möglichen Instrumentalwerken hinsichtlich ihres Modell- und Sequenzinhaltes eröffnet.

Es giebt in allen vorhandenen Instrumentalwerken keine einzige Periode, die nicht unter eine der drei eben angegebenen Konstruktionsweisen gehörte.

Verbindung zweier Perioden.

Wir haben nun zu untersuchen, nach welchen Gesetzen zwei Perioden zu einem Thema für Variationen mit einander verbunden werden. Zu diesem Behuf müssen wir zunächst reden

Von den Tonschlüssen.

Es giebt gewisse Harmonieschritte, die mehr als andere geeignet sind, uns das Ende der Perioden sowie ganzer Tonstücke fühlbar zu machen. Solche Harmonieschritte werden Tonschlüsse genannt. Wir wollen dem Schüler davon entwickeln, was er auf seinem gegenwärtigen Standpunkte braucht.

Der authentische Tonschluss, auch Ganzschluss, Cadenz genannt.

Er besteht, wie wir schon auf S. 22 angegeben, aus der Harmoniefolge 5 — 1 oder $\dot{5}$ — 1.

Seine Wirkung ist am vollkommensten

1. wenn der zweite Akkord auf den guten Taktheil fällt*);
2. wenn beide Akkorde ohne Umkehrung erscheinen;

*) Die Regel gilt jetzt für den Schüler. Später wird von den Ausnahmen zu reden sein.

3. wenn beim zweiten Akkorde die Oktave in der Oberstimme liegt.



Diese Art nennt man den **vollkommenen Ganzschluss.**

Gebraucht man bei dieser Harmoniefolge andere Lagen, so dass in der Oberstimme entweder die Terz oder die Quinte liegt, oder wendet man in der unteren Stimme, im Basse Umkehrungen an, oder thut man beides zugleich, so verliert der Schluss mehr oder weniger seinen vollkommen beruhigenden Charakter, und man nennt ihn deshalb **unvollkommenen Ganzschluss.** Z. B.



Der plagalische Schluss.

Er besteht aus der Harmoniefolge 4 — 1.



Auch dieser Schluss giebt in vorstehender Gestalt, nämlich ohne Umkehrung und mit der Oktave in der Oberstimme des zweiten Akkordes, die meiste Beruhigung und verliert davon mehr oder weniger durch andere Lagen und Umkehrungen.

Der Halbschluss.

Er entsteht, wenn auf einen leitereigenen Dreiklang der Dominantdreiklang folgt.



Mehrere Formen und ausführlichere Entwickelung dieser Schlussart später, wenn der Schüler mehr Akkorde kennt.

Der Trugschluss.

Er entsteht, wenn auf den Dreiklang oder Septakkord der fünften Stufe ein anderer leitereigener oder ausweichender Akkord als der tonische Dreiklang folgt.



Auch hier sind noch mancherlei andere Formen möglich, wovon später.

Die Schlüsse in dem Beethoven'schen Thema.

Da, wie wir früher schon bemerkt, die Harmoniefolgen 5 — 1, 4—1 und 1—5 in fast allen Tonstücken am meisten vorkommen, so folgt daraus, dass die Tonstücke fast aus nichts, als aus Schlüssen verschiedener Art bestehen. Dieses zeigt sich z. B. auch an dem Beethoven'schen Thema. Es hat nachstehende Harmoniefolgen:

Erste Periode.

Halbschluss. Ganzschluss. Halbschluss. Ganzschluss.

497. D: 1 5 5 1 1 5 A: 1 5 5 1

Zweite Periode.

Plagalischer Schluss. *a.* Halbschluss. *b.* Ganzschluss.

D: 1 4 1 *D*: 1 5 5 1

Bemerkungen über die beiden nicht eingehakten, mit *a.* und *b.* bezeichneten Stellen in der zweiten Periode.

Der erste Abschnitt der zweiten Periode liegt unzweifelhaft in *D* dur. Wenn dagegen unsere früher aufgestellte Regel, dass nämlich jeder nicht in die gegenwärtige Tonart gehörige Akkord eine ausweichende Modulation macht, Geltung behalten soll, so zeigt der Abschnitt *a.* eine solche nach *G* dur an, denn das *c* im Basse liegt nicht in *D* dur, die in den anderen Stimmen dazu erklingenden Akkordnoten sind *d*, *fis*, *a*; das Ohr vernimmt daher die dritte Umkehrung des Dominantseptakkordes von *G* dur. Sind wir in eine andere Tonart übergegangen, so gilt diese wieder so lange, als kein ihr fremder Akkord erscheint. Diesem Gesetze nach müsste der dritte, vierte, fünfte und sechste Takt auf folgende Weise bezeichnet werden.

498.



Dieser Bezeichnung aber widerspricht unser Ohr. Der fünfte Takt giebt sich ganz bestimmt als der tonische Dreiklang von *D* dur kund, weil wir durch dieselbe Erscheinung in der ersten Periode gewöhnt worden, ihn so zu empfinden. Aus demselben Grunde nehmen wir wenigstens die Akkorde auf dem zweiten und dritten Achtel des vierten Taktes wieder als zu *D* dur gehörig auf, weil wir sie im zweiten Takte dieser zweiten Periode auf diese Weise empfunden haben. Wir müssten also folgendermassen bezeichnen:

499.



Hiernach wäre die Einhakung *a.* ein unvollkommener Ganzschluss in *G* dur, die Einhakung *b.* ein plagalischer Schluss in *D* dur.

Wir sind also hier schon mit unseren Modulationsregeln in ein Dilemma gerathen, denn entweder halten wir an diesen Regeln fest und bezeichnen die Harmonie danach, dann widerspricht unser Ohr; oder wir bezeichnen nach der Empfindung unseres Ohres, dann widersprechen die aufgestellten Regeln!

Ein anderer mehrdeutiger Fall findet sich im siebenten, nicht eingehakten Takte der zweiten Periode *b.* Man kann ihn bloss als auf der Harmonie $5\ \dot{5}$ ruhend erklären, aber auch mit $5\ 1\ \dot{5}$; ja man könnte jedes Achtel als Akkord bezeichnen, $5\ \mathring{5}\ 1\ \dot{5}$, wenn der Schüler den grossen Nonenakkord schon kennte, wodurch dann mehrere unvollkommene Ganzschlüsse noch hineinkämen.

Solcher Dilemma's giebt es gar viele in der Harmonie- und Kompositionslehre, die den Theoretikern von jeher viel zu schaffen gemacht und zu den vielen Ausnahmen geführt haben, die die Schüler quälen und verwirren. Der Lernende nach diesem Buche begnüge sich vor der Hand mit den Andeutungen dieser mehrfachen Erklärungsweisen. Wir werden später an geeigneterem Orte versuchen, manche schwankende Erscheinungen wenigstens auf einfachere Prinzipe zurückzuführen.

Wir kehren jetzt zu der Frage zurück: nach welchen Gesetzen werden zwei Perioden zu einem Thema verbunden?

Die Antwort lautet: nach dem Gesetz der Einheit und Mannichfaltigkeit. Dieses Gesetz aber ist so vielfacher Auslegungen fähig, und die Meister haben bei allem Festhalten daran im Allgemeinen, doch im Besonderen so verschiedene Anwendungen davon gemacht, dass eine vollständigere Entwickelung hier noch zu früh erscheinen würde. Wir geben deshalb für jetzt nur eine beschränkte Erklärung, die einstweilen für die Erfindung guter Thema's genügen wird.

1. Die beiden Perioden sollen zunächst in melodischer Hinsicht, in Hinsicht des Melodiefadens etwas Verschiedenes und etwas Gemeinsames haben.

Vergleicht man die zweite Periode des Beethoven'schen Thema's mit der ersten, so ergiebt sich, dass die vier ersten Takte der zweiten Periode melodisch Neues bringen, die vier letzten Takte aber aus Motivstoff des ersten Theils gebildet sind. Ersteres giebt die Mannichfaltigkeit, letzteres die Einheit, Bezüglichkeit, Abrundung des Ganzen.

Wäre die Melodie der zweiten Periode aus durchaus neuem Motivmaterial hervorgegangen, so würde ihr der Bezug auf die erste fehlen; wäre sie hingegen ganz aus denselben Motiven gebildet, so

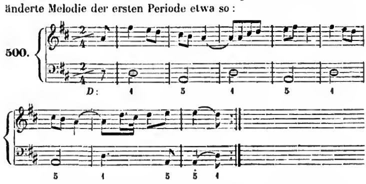
würde das ganze Thema zu einförmig werden. Beides ist durch obige Konstruktion vermieden.

Der Schüler nehme daher die obige erste Maxime hinsichtlich des Melodiefadens als eine für ihn jetzt absolut geltende an.

2. Wie die Harmonieschritte und die dadurch entstehenden Schlüsse in der ersten Periode nicht überall dieselben sein sollen, so auch sollen sie in der zweiten Periode nicht denen in der ersten ganz gleich, können es aber zuweilen sein.

Man denke sich die harmonische Unterlage und die dadurch veränderte Melodie der ersten Periode etwa so:

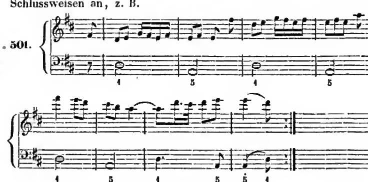
500.



und vergleiche sie mit der Beethoven'schen, so wird man die Einförmigkeit der vorstehenden leicht empfinden.

Man nehme aber noch die zweite Periode ganz mit denselben Schlussweisen an, z. B.

501.



so wird sich die Einförmigkeit des Ganzen noch weit fühlbarer machen.

Im Gegentheil würde aber auch, wenn in beiden Perioden durchgängig verschiedene Harmonieschritte, Schlüsse und Modulationen

erschienen, leicht zu viel Mannichfaltigkeit entstehen und die harmonische Einheit verloren gehen. Darum wiederholen sich in beiden Perioden des Beethoven'schen Thema's manche Harmonieschritte und Schlussformen, wodurch eine Symmetrie entsteht, die dem Gefühl wohlthut, wie der Schüler gleich deutlicher empfinden wird, wenn er die verschiedenen und die ähnlichen Harmonieschritte und Schlüsse in beiden Perioden aufsucht und mit einander vergleicht.

In dem Beethoven'schen Thema sind zwei kleine Ausweichungen. Die erste Periode modulirt in die Dominante von *D* dur, nach *A* dur, und macht einen vollkommenen Ganzschluss am Ende. In der zweiten Periode ist eine kurze Ausweichung nach *G* dur. Solche Ausweichungen machen die Harmonie blühender, doch ist dabei zu bemerken, dass sie sich in so kleiner Form nicht zu breit machen, nicht lange dauern dürfen, weil sie sonst das Gefühl der Haupttonart verwischen und dadurch der modulatorischen Einheit schaden würden.

Vor Allem soll der Schüler nicht beide Perioden in der Tonika der Haupttonart schliessen, sondern die erste für jetzt, wenn er sein Thema in Dur wählt, mit einem Ganzschluss in der Dominante, wenn er es in Moll bildet, mit einem Ganzschluss in der kleinen Oberterz, also, wenn es z. B. aus *D* moll ginge, mit *F*: 5 1, enden lassen.

Bemerken wir noch, dass für jetzt das Ende jeder Periode ein vollkommener Ganzschluss sein soll, innerhalb der Perioden aber die Ganzschlüsse besser in unvollkommener und flüchtiger Gestalt erscheinen, da zu viele vollkommene Ruhepunkte dem musikalischen Gedanken leicht etwas Mattes verleihen. So ist der Schüler nun in den Stand gesetzt, sich ein gutes Thema von zwei Perioden oder Theilen zu erfinden, und wir können, nachdem er es gethan, an die Lehre von den Variationen gehen.

Die Variationen.

Wir haben in unserem Thema viererlei Hauptelemente zu unterscheiden:

Erstens: die Melodie, gleichviel in welcher Stimme sie liege.
Zweitens: die Harmonie.
Drittens: die Begleitung oder das Akkompagnement.
Viertens: die Instrumentirung oder das Klangbild.

Jedes dieser Elemente kann einzeln auf mannichfaltige Weisen verwendet werden, es sind aber auch zwei, drei und alle zugleich zu Veränderungsmitteln, zu Variationen also, zu verwenden.

Wir wollen von allen Arten Beispiele aus den Beethoven'schen Variationen, und zwar zunächst nur über die zwei ersten Takte des Thema's geben, einestheils um Raum zu sparen, anderntheils weil

die Verschiedenheiten an kleinen Theilen schärfer in's Auge fallen, und endlich weil die nächsten Uebungen des Schülers sich auch nur auf zwei Takte beschränken sollen, aus Gründen, welche sich bei der Ausführung der Variationen ergeben werden.

I. Variation der Melodie.

Der Schüler fasse den ersten Abschnitt der ersten Periode des Thema's in seiner ursprünglichen Gestalt fest auf, welcher so aussieht:



a. Die Melodie kann tonisch verändert werden, während sie rhythmisch dieselbe bleibt.

Hierher gehören alle freien Sequenzen, welche wir bis jetzt abgehandelt haben. Sie bedürfen keiner neuen Auseinandersetzung.

b. Die Melodie kann rhythmisch verändert werden, indem nur Theile davon, Sätze, Abschnitte, Motive oder Motivglieder benutzt und entweder wiederholt, oder mit neuen Figuren verbunden werden, oder auch indem man Pausen folgen lässt.



Bei *a.* ist das erste Motiv nur benutzt und im zweiten Takte eine Stufe höher wiederholt.

Bei *b.* ist das erste Motiv der Melodie genommen und im zweiten Takte ein neues damit verbunden worden. Bei *c.* ist das erste Motiv in der ursprünglichen Gestalt und in der Gegenbewegung zugleich

verwendet, während im zweiten Takte nur die erste Note des zweiten Motives erscheint und darauf Pausen folgen.

c. Die Melodie kann tonisch und rhythmisch zugleich freier verändert werden, wenn nur die Aehnlichkeit mit der ursprünglichen Gestalt erkennbar bleibt.

Dies ist die Veränderungsweise, welche zu Variationen am meisten benutzt wird.

504. 

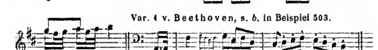
Hier ist die erkennbarste Veränderung der Art, wo das tonische Element am sichtbarsten ist.

505. 

Hier ist die Gestaltung *c.* in Beispiel 503 anders rhythmisirt.

Var. 5 von Beethoven. In der Gegenbewegung.

506.



In Var. 3 von Beethoven in zwei Stimmen.



II. Variation durch Harmonie.

Diese entsteht, wenn die ursprüngliche Harmonie zu der Melodie mehr oder weniger verändert wird.

507. 

Man vergleiche diese Harmonieunterlage mit der ursprünglichen in Beispiel 502, wo sich die verschiedene Harmonie zu denselben Melodienoten ergeben wird.

Da aber die Lehre von der Harmonisirung gegebener Melodien noch nicht entwickelt worden, so lese der Schüler entweder dieses weiter hinten kommende Kapitel erst durch, oder er lasse die Uebungen über diese Art von Veränderungen hier weg. Es genügt, wenn er vorläufig dieses Variirungsmittel in den Werken der Meister zu erkennen vermag.

III. Variation durch Begleitung, Akkompagnement.

Sobald irgend eine Stimme, oder mehrere, andere als die ursprünglichen Begleitungsfiguren bringen, entsteht Variation durch Akkompagnement.

Aus dem Anhange zur fünften Variation von Beethoven.

508.



Man vergleiche diese Begleitung mit der in Beispiel 502.

IV. Variation durch andere Instrumentation, durch anderen Klang.

Sobald das ursprüngliche Bild nicht ganz genau in derselben Weise wiederholt wird, kann natürlich auch nicht derselbe Zusammenklang erscheinen, und es tritt folglich ein veränderter Klangcharakter hervor.

509.



Schon diese Versetzung der ersten beiden Takte des Thema's in die höhere Oktave giebt ein anderes Klangbild, und ist somit ein Variirungsmittel.

Hierzu kann man auch noch die verschiedenen Vortragsweisen desselben Gedankens durch *p.*, *f.*, *cresc.*, *decresc.* u. s. w. zählen; denn durch jede solche Veränderung verändert sich auch der Klang einer Tongestaltung.

Zwei, drei, oder alle Veränderungsmittel zugleich gebraucht.

Selten erscheint ein Variirungsmittel rein nur für sich, meist sind ihrer mehrere oder alle zugleich verwendet. Beispiel 509 ist eine blosse Klangveränderung durch Versetzung der ursprünglichen Gestalt in eine höhere Oktave, während Melodie, Harmonie und Begleitung ganz dieselben bleiben. — Dagegen zeigen sich in Beispiel 508 zwei Veränderungsmittel vereint; Melodie und Harmonie sind dieselben geblieben, aber Akkompagnement und Zusammenklang sind anders.

Die Mannichfaltigkeit, welche durch den verschiedenen Gebrauch dieser Mittel, einzeln und zusammen, hervorgebracht werden kann, ist auch hier wieder unendlich, und muss der Schüler durch unausgesetztes Studium in den Meisterwerken sich die verschiedenen Anwendungsweisen nach und nach zur Kenntniss zu bringen suchen.

Die freieste Variirungsweise.

Es giebt noch eine Art von Variirung, die man die freieste nennen kann, insofern von dem Thema nichts als der ursprüngliche Harmoniegang, und selbst dieser nicht immer ganz treu, beibehalten wird, von der Melodie und dem Akkompagnement aber gar nichts Erkennbares übrig bleibt. Ein Beispiel der Art zeigt die zweite Variation von Beethoven.

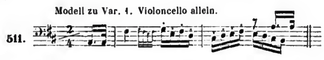


Solche Veränderungen über blosse Harmoniefolgen zu machen, hat der Schüler von Anfang der Lehre an geübt, und braucht daher Versuche der Art nicht viele zu machen.

Die Modelle zu sämmtlichen Variationen über das Beethoven'sche Thema.

Wir setzen nun dem Schüler sämmtliche Modelle zu den Beethoven'schen Variationen der Reihe nach her, geben ihm dann die Methode an, nach der er eigene Modelle über sein Thema erfinden kann, und entwickeln endlich die Ausführung derselben zu vollstän-

digen Variationen. Er präge sich dazu die Urgestalt der zwei ersten Takte des Beethoven'schen Thema's, Beispiel 502, noch einmal fest ein.



Das Modell zu Variation 2 ist in Beispiel 510 zu sehen.

Modell zu Var. 3. Dreistimmig.

512. Violino 2.

p

Viola.

Violoncello.

Modell zu Var. 4.

513.

sempre pianissimo.

Modell zu Var. 5.

514.

tr

f

Weitere thematische Gestaltungen, die in dem Anhang zu dieser Variation vorkommen.



Uebungen nach den Beethoven'schen Modellen.

Der Schüler soll nun aus dem ersten Abschnitte seines eigenen Thema's Modelle zu Variationen erfinden.

Dies thue er nach folgender Methode.

Er nehme das Modell zu der ersten Beethoven'schen Variation, Beispiel 511, vor, und mache sich die Variirungsmaxime derselben klar. Sie heisst:

Eine Stimme allein, ohne Akkompagnement, variirt das erste Motiv tonisch und rhythmisch frei, und verbindet damit im zweiten Takte ein neues, welches nur auf der ursprünglichen Harmonie ruht. Es entsteht dadurch natürlich zugleich ein anderes Klangbild.

Nehmen wir an, des Schülers erster Thema-Abschnitt wäre folgender, —



so könnte er zunächst für das Violoncello nach obiger Maxime Hunderte von Modellen zu Variationen danach erfinden. Hier sind nur einige als Beispiele:



Die Maxime sagt aber: eine Stimme allein, nicht: das Cello allein. Man kann Modelle für jede Stimme allein erfinden, e bleibt immer dieselbe Maxime. Z. B.



Uebungen nach dem Modell zur dritten Beethoven'schen Variation, Beispiel 512.

Die Gestaltung ist dreistimmig. Die Maxime heisst: zwei Stimmen bringen das erste Motiv, die eine in ursprünglicher Gestalt, die andere in der Gegenbewegung; die dritte Stimme hat neues Akkompagnement; das zweite Motiv ist ein freies.



Der Schüler sieht ein, dass, wie schon oft bemerkt worden, jede Maxime für sich betrachtet zu unerschöpflichen Gestaltungen führen und befähigen muss.

Nach dieser Methode verfahre er nun bei jedem Modelle von Beethoven, mache sich zunächst stets die dahinter liegende Veränderungsmaxime in ihrer allgemeinen Formel klar, und erfinde jedes Mal danach eine Menge Modelle.

Hierbei ist noch zu bemerken, dass er sich nicht sklavisch an das Mustermodell des Meisters zu binden braucht. Es werden sich ihm bei seinen Nachbildungen zuweilen Abweichungen anbieten; diesen mag er getrost nachgeben, denn sie sind Zeichen seiner erstarkenden und reicher werdenden Erfindungskraft. Käme ihm z. B. beim ersten Modell zu Var. 3 (Beispiel 524) folgende Abweichung vom Muster, —

526.



so wäre das kein Schade, sondern ein Gewinn.

Ein Hauptgrundsatz bei Erfindung der Modelle.

Wenn der Schüler die Modelle zu den Beethoven'schen Variationen der Reihe nach überblickt und ihre Gestaltungen mit einander vergleicht, so wird er eine grosse Verschiedenheit wahrnehmen. Obgleich sie alle aus dem Thema-Modell hervorgegangen sind und, Nr. 2 etwa ausgenommen, irgend eine unverkennbare Aehnlichkeit damit haben, so zeigt doch jedes für sich wieder ein von allen anderen sehr verschiedenes Wesen; sie kontrastiren alle gegen einander, in den Figuren, in dem Akkompagnement, dem Klangcharakter u. s. w.

Dieser Kontrast, welchen wir den niedern oder äussern nennen wollen, im Gegensatz zu einem höheren, wovon später die Rede sein wird, ist ein Hauptgesetz aller Kunst; er bringt die Mannichfaltigkeit im Einzelnen wie im Ganzen hervor, ohne welche dem Kunstwerke ein Hauptreiz mangeln würde.

Der Schüler nehme daher bei Erfindung seiner Modelle stets auf diese Maxime Rücksicht, und suche seine Veränderungen des Thema-Modells so verschiedenartig, so kontrastirend wie möglich zu bilden.

Die Ausführung der Modelle zu ganzen Variationen.

Wir verlangten von dem Schüler, dass er über jede einzelne Bildungsmaxime möglichst viele Modelle erfinden solle.

Hat er dies gethan, so wähle er aus dem gewonnenen Vorrathe für jede Variation das beste aus, um es zur respekt. Variation zu benutzen.

Alsdann bestimme er zunächst die Folge aller, einmal nach dem eben gegebenen Gesetz der Verschiedenheit, so nämlich, dass jedes Modell mit seinem vorhergehenden und nachfolgenden möglichst kontrastire, und sodann nach dem Gesetz der Steigerung, so nämlich, dass jedes folgende ein neueres und interessanteres Bild zeige. Ist auch das geschehen, so kann er an die Ausführung gehen, wozu ihn die folgenden Bemerkungen befähigen werden.

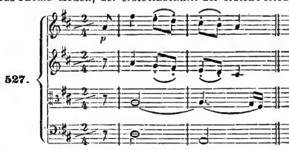
Als allgemeinste Maxime der Ausführung wollen wir annehmen:

Das Modell zur Variation wird in seiner ganzen Gestalt, melodisch, harmonisch und mit seiner Begleitung, in allen folgenden Abschnitten den Abschnitten des Thema's gemäss fortgeführt.

Nehmen wir die fünfte Variation von Beethoven vor.

Das Thema-Modell, der erste Abschnitt der ersten Periode lautet:

527.



Das daraus gebildete Modell zur fünften Variation lautet:

528.



Der zweite Abschnitt des Thema's hat folgende Gestalt:

529.



Nach obiger Ausführungsmaxime würde die Fortführung des Modells ungefähr so aussehen:

530.



Der dritte Abschnitt des Thema's lautet wie der erste, —

531.



folglich würde auch der dritte Abschnitt der fünften Variation wie der erste zu gestalten sein:



Der vierte Abschnitt des Thema's sieht so aus:



Danach lautete der vierte Abschnitt der Variation etwa so:



Nun tritt im ersten Abschnitt der zweiten Periode des Thema's eine neue Gestalt auf, welche der zweite Abschnitt wiederholt.



Daran könnte sich auch die Variation halten und ihre beiden nächsten Abschnitte etwa so bilden:





Die beiden letzten Abschnitte der zweiten Thema-Periode sind ähnlich den beiden letzten der ersten Thema-Periode.



Folglich könnten die der Variation etwa so gebildet werden:



So hätte die Variation nach obiger Maxime gestaltet werden können. Beethoven hat manches darin anders behandelt. Wir wollen daher seine Variation ganz hinsetzen und die nöthigen Bemerkungen daran knüpfen.




tr
sf
sf
tr
8va
1.
2.
8va
tr


tr
tr
sf
sf
1.
2.

Schon der zweite Abschnitt der ersten Periode bei Beethoven weicht von dem Modell ab, indem die erste Violine den Triller aufgiebt und dafür eine andere Begleitungsfigur hören lässt. Der dritte Abschnitt hat die Gestalt des ersten zwar wieder, aber eine Harmonieveränderung; der vierte Abschnitt weicht wieder in der Melodie der zweiten und dritten Stimme ab, welche die Motive des Thema's unvariirt giebt.

Der erste Abschnitt der zweiten Periode, den wir, da er im Thema neue Motive brachte, auch in der Variation mit neuen Motiven bildeten, ist von Beethoven mit Motiven des Modells variirt und demgemäss auch im zweiten Abschnitte fortgeführt. Der dritte Abschnitt ist wie im Thema das getreue Abbild des ersten Abschnittes der ersten Periode, und der vierte Abschnitt ist im ersten Motiv ähnlich dem zweiten Abschnitt der ersten Periode, im zweiten Motiv dem letzten Motiv der ersten Periode.

Was ist der Grund dieser freieren Ausführung des Modells bei Beethoven, verglichen mit der unsrigen?

Es ist kein anderer, als den wir schon mehrmals angegeben: die Abweichungen sind der grösseren Mannichfaltigkeit wegen gebracht worden.

Wie die Modelle zu den verschiedenen Variationen der Mannichfaltigkeit wegen in scharfen Kontrasten gehalten sind, so werden den verschiedenen Abschnitten in jeder Variation Abweichungen von dem Modell beigegeben, damit innerhalb der Perioden kleinere Kontraste entstehen. Obgleich in allen Abschnitten die Aehnlichkeit mit dem Modell nirgends verwischt worden, so ist doch in den meisten irgend eine Neuerung zugleich wahrzunehmen, bald eine melodische, bald eine harmonische, bald eine durch verändertes Akkompagnement.

Man kann nun diese Maxime und die oben im Allgemeinen ausgesprochene in die eine Formel zusammenfassen:

Die Ausführung einer Variation zeige überall Aehnlichkeit, zugleich aber auch Verschiedenheit mit dem Modell.

Dies ist hinsichtlich der technischen Ausführung, wovon hier erst die Rede, Beethoven's sowie aller wahren Tonmeister Hauptmaxime, nicht bloss für Variationen, sondern überhaupt für alle Perioden in allen Arten von Instrumentalwerken. Die unendlich mannichfaltigen und verschiedenartigen Bildungen, zunächst von Variationen, muss nun der Schüler in den Meisterwerken aufsuchen und von diesem Gesichtspunkte aus vorzüglich studiren. Wo er in den vorliegenden sowie in allen guten Variationen der Meister hinblicken mag, er wird sehen, dass sie alle auf dieser einzigen Hauptmaxime beruhen.

Nachwort.

Der Schüler ist nun im Stande, Variationen komponiren, d. h. ein Thema unerschöpflich mannichfaltig verändern zu können. Die Veränderungskunst der musikalischen Gedanken aber ist, wie wir schon oft bemerkt haben und wie sich in der Folge immer überzeugender herausstellen wird, das Hauptmittel für alle Arten von Tonschöpfungen. Dieses Mittels in höchster Potenz mächtig zu werden, muss von nun an des Kunstjüngers eifrigstes Bestreben sein. Das kann nur geschehen durch unablässige Studien aller Meistervariationen und unausgesetzte Uebungen nach der angegebenen Methode. Solche Uebungen mache der Schüler daher von jetzt an täglich; ununterbrochen erfinde er Thema's und variire sie. Allerdings fehlen ihm dazu noch mancherlei Mittel, namentlich harmonische und modulatorische. Diese werden wir im nächsten Kapitel weiter entwickeln. All das Neue aber, was ihm nach und nach weiter erschlossen wird, bringe er immer gleich in seinen Variationen an. Er theile deshalb seine Uebungen. Er verfolge nämlich die Lehren, wie sie hier ferner gegeben werden, und arbeite die Aufgaben danach aus: dies sind seine fortlaufenden Studien; und er wende das dadurch gewonnene neue Material jedesmal in seinen Variationen an: dies sind seine stehenden Uebungen, an denen er so lange festzuhalten hat, bis wir ihn auch davon zu anderen Aufgaben weiter führen.

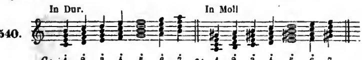
Neunzehntes Kapitel.

Neue Harmonien.

Die Nebenseptakkorde.

Wir haben früher alle Stufen der harten und weichen Tonleiter mit leitereigenen Dreiklängen besetzt. Fügen wir jedem Dreiklang eine leitereigene Septime hinzu, wie wir es schon mit dem Dominantdreiklang gethan, so erhalten wir folgende neue Arten von Septakkorden:

540.



Wir bezeichnen diese Septakkorde alle wie den Dominantseptakkord, mit der Stufenzahl und einem Punkt darüber. In Moll werden nur die so bezeichneten als eigentliche Septakkorde behandelt.

Die nicht bezeichneten gehören unter andere Rubriken, die später zu erklären sind.

Demnach haben wir von Nebenseptakkorden folgende Arten.

Erste Art. Der kleine Dreiklang mit kleiner Septime. Er findet sich in Dur auf der zweiten, dritten und sechsten, in Moll auf der vierten Stufe.

Zweite Art. Der verminderte Dreiklang mit kleiner Septime. Er findet sich in Dur auf der siebenten, in Moll auf der zweiten Stufe.

Dritte Art. Der grosse Dreiklang mit grosser Septime. Er findet sich in Dur auf der ersten und vierten Stufe, in Moll auf der sechsten.

Vierte Art. Der übermässige Dreiklang mit grosser Septime. Steht in Moll auf der dritten Stufe.

Gebrauch der Nebenseptakkorde.

In Dur.

Ihre Auflösung ist für jetzt dieselbe wie beim Dominantseptakkord. Die Verbindung mit leitereigenen Dreiklängen aber erfordert mancherlei Vorsichtsmassregeln, damit der Eintritt, mancher wenigstens, nicht zu hart empfunden werde.

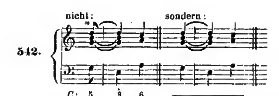
Wir wollen zunächst als Hauptregel annehmen, dass alle Nebenseptakkorde vorbereitet sein sollen.

Die Vorbereitung geschieht dadurch, dass das dissonirende Intervall, hier also die Septime, in dem vorhergehenden Akkorde schon und in derselben Stimme als ein Akkordintervall vorhanden ist. Z. B.



Es sind hierbei dreierlei Dinge zu bemerken: die Vorbereitung der Dissonanz, bei *a.*; der Eintritt der Dissonanz, der Septime, bei *b.*; und die Auflösung der Dissonanz, bei *c.* Bei *a.* nämlich bildet die Terz des Dominantdreiklangs die Vorbereitung des bei *b.* als Septime erscheinenden *h.*

Der Schüler soll für jetzt die Vorbereitung immer auf einem leichteren Taktheile als der ist, auf dem die Dissonanz erscheint, stattfinden lassen, und die vorbereitende Note soll nicht von kleinerem Werthe als die vorbereitete sein. Also z. B.:



Da die Septimen der Nebenseptakkorde also vorbereitet werden sollen, so können nicht alle leitereigenen Dreiklänge, sondern eben nur die damit verbunden werden, in welchen die künftige Septime als Intervall des vorhergehenden Dreiklangs liegt. Z. B.

Der Nebenseptakkord auf der ersten Stufe in Dur kann verbunden werden mit:



Der Nebenseptakkord der zweiten Stufe verbunden mit:



Der Nebenseptakkord der dritten Stufe verbunden mit:



Der Schüler suche die Dreiklangsverbindungen mit den anderen Nebenseptakkorden in Dur auf und setze sie in verschiedenen Tonarten und Lagen aus.

In Moll.

Von den Nebenseptakkorden benutze der Schüler einstweilen nur die auf der zweiten und sechsten Stufe, —



und suche die vorbereitungsfähigen leitereigenen Dreiklangsverbindungen dazu auf. Ueber freiere Behandlung auch dieser Akkorde wird später gehandelt werden.

Die Umkehrungen der Nebenseptakkorde.

Die Umkehrungen der Nebenseptakkorde haben dieselben Namen und werden ebenso behandelt wie die des Dominantseptakkordes, nur dass im vorhergehenden Akkord die Vorbereitung nicht fehle.

Erste Umkehrung der Nebenseptakkorde auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Dur.



Erste Umkehrung des Nebenseptakkordes auf der siebenten Stufe in Dur.



Derselbe Akkord auf der zweiten Stufe in Moll.



Erste Umkehrung des Nebenseptakkordes auf der ersten und vierten Stufe in Dur.

Derselbe auf der sechsten Stufe in Moll.



Zweite Umkehrung der Nebenseptakkorde.



Hier kann der Basston, die ursprüngliche Quinte, wie beim Dominantseptakkorde auch eine Stufe aufwärts in den Sextakkord gehen; doch ist die Auflösung in den Grundton die bessere.

Dritte Umkehrung der Nebenseptakkorde.



Aufgaben.

1. Der Schüler arbeite die Umkehrungen von allen Nebenseptakkorden in verschiedenen Verbindungen mit Dreiklängen, in verschiedenen Lagen und in verschiedenen Tonarten durch.

2. Er bilde dann Akkordreihen und bringe das gewonnene neue Akkordmaterial als Uebung häufig an.

3. Er suche in seinen Variationen gelegentlich eine und die andere Umkehrung der Nebenseptakkorde einzuführen.

Weiteres über den Gebrauch der Nebenseptakkorde und ihrer Umkehrungen.

a. Von den Nebenseptakkorden wird der auf der zweiten Stufe in Dur und Moll am meisten gebraucht. Die anderen kommen seltener vor.

b. In früheren Zeiten brauchte man die Nebenseptakkorde fast nicht anders als in Sequenzen. Z. B.



Hier sind von den Umkehrungen die Anfänge auf einem Liniensystem.

554. Modell. Sequenz. Modell. Sequenz. Modell. Sequenz.

C: 5 1 4 7

Zwei–, dreimal hinter einander mögen sie zuweilen verwendet werden; in längeren Reihen erscheinen sie zu mechanisch, abgenutzt und geistlos. Der Schüler kann sie zur Uebung in verschiedenen Lagen und Tonarten durcharbeiten, hüte sich aber, sie zu weit ausgesponnen in seinen Kompositionen anzubringen.

c. Manche Nebenseptakkorde sind beiden Paralleltonarten gemein, unterscheiden sich aber durch ihren verschiedenen Sitz und ihre verschiedene Auflösung.

So ist z. B. der Nebenseptakkord auf der siebenten Stufe in Dur auch auf der zweiten Stufe in Moll vorhanden, aber jener löst sich in den leitereigenen Dreiklang der dritten Stufe von Dur, wie bei *a.*, dieser in den leitereigenen Dreiklang der fünften Stufe von Moll, wie bei *b.*, auf.



Bei einem anderen ist nur der Sitz verschieden, die Auflösung aber gleich, nämlich bei dem auf der vierten Stufe in Dur, welcher in Moll auf der sechsten sitzt.



Isolirt angeschlagen kann das Gehör demnach nicht unterscheiden, ob man in Dur oder Moll ist; diesen Unterschied muss dann der Zusammenhang mit anderen Akkorden ankündigen. Z. B.

557. *a.* *b.*

C: 1 4 7 *a*: 1 6 2

wo bei *a*. der *C*dur Dreiklang nur *C*dur, bei *b*. der *A*moll Dreiklang nur *A*moll ankündigt.

d. Der Schüler suche in den Werken der Meister fleissig nach den Nebenseptakkorden, theils um sich zu überzeugen, wie selten manche, besonders im Vergleich mit anderen Akkorden, Dreiklängen und Dominantseptakkorden, vorkommen, theils auch, um ihren guten Gebrauch zu studiren und sich zu eigen zu machen.

Der Nonenakkord.

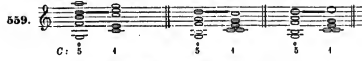
Der grosse Nonenakkord. In Dur.

Wir haben den ersten vierstimmigen Akkord, Vierklang, Dominantseptakkord, dadurch gewonnen, dass wir dem Dreiklang auf der fünften Stufe, zunächst in Dur, eine leitereigene (kleine) Septime hinzufügten.

Diesem Dominantseptakkorde geben wir nun noch einen fünften Ton bei, eine leitereigene (grosse) None, und erhalten dadurch einen neuen, fünfstimmigen, den grossen Nonenakkord. Er besteht aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und grosser None, oder aus vier über einander gebauten Terzen, wovon die erste gross, die zweite und dritte klein, die vierte wieder gross ist. Er hat, wie der Dominantseptakkord, aus dem er entstanden, seinen Sitz auf der fünften Stufe der Durtonart. Wir bezeichnen ihn mit der Stufenzahl und einer 0 darüber.



Er hat zwei Dissonanzen, die Septime und None, und löst sich wie der Dominantseptakkord in den Dreiklang der ersten Stufe auf. Demnach geht der Grundton eine Quarte auf- oder eine Quinte abwärts (doch ist der Quartenschritt aufwärts besser, weil beim Quintenschritt abwärts verdeckte Quinten entstehen), die Terz eine Stufe aufwärts, Septime und None eine Stufe abwärts. Die Quinte darf, wenn sie unter der None steht, nicht abwärts gehen, weil sonst offenbare Quinten entstehen würden; liegt sie aber über der None, so kann sie sowohl eine Stufe auf- als abwärts gehen.

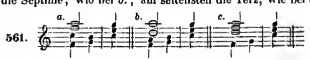


Gebrauch des grossen Nonenakkordes.

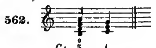
Vollständig, d. h. fünfstimmig, wird der grosse Nonenakkord selten gebraucht, doch kommt er frei eintretend sowohl, als vorbereitet zuweilen vor, wie z. B.:



Vierstimmig bleibt am besten weg die Quinte, wie bei *a.*; seltener die Septime, wio bei *b.*; am seltensten die Terz, wie bei *c.*



Ein anderer, besserer vierstimmiger Gebrauch entsteht durch Weglassung des Grundtons, weil dadurch dem Akkorde seine Härte genommen wird.



Hierdurch erhält er das Ansehen eines Septakkordes, des auf der siebenten Stufe in Dur, oder auf der zweiten Stufe in Moll sitzenden. Der Unterschied besteht aber darin, dass er sich, von dem Nonenakkord abstammend, in den tonischen Dreiklang, als eigentlicher Septakkord aber eine Quarte auf- oder eine Quinte abwärts auflöst, wie in dem Beispiel 555 zu sehen.

Umkehrungen des grossen Nonenakkordes.

Sie haben keine besonderen Namen. Ihr Gebrauch erfordert aber einige Vorsichtsmassregeln.

So dürfen sie nicht in enger Lage erscheinen, weil die Töne sonst in ein ziemlich ununterscheidbares, unangenehmes Gewirr gerathen würden.



Sie sind daher nur in zerstreuter Harmonie anzuwenden, und zwar in Formen, wo die None weder mit dem Grundton, noch mit der Terz in enger Sekundenlage zusammentrifft. Also etwa:



Hier sind einige Verbindungsweisen der Umkehrungen des vollständigen grossen Nonenakkordes mit leitereigenen Dreiklängen.



*) Diese Umkehrung klingt zu hart und ist zu vermeiden.

Aufgabe.

Der Schüler versuche die weiteren Verbindungen mit den leitereigenen Dreiklängen in verschiedenen Lagen und Umkehrungen, und beobachte dabei die oben angegebenen Vorsichtsmassregeln.

Umkehrungen des grossen Nonenakkordes ohne Grundton.



Die letzte Umkehrung bei *a.* und *b.* klingt hart, und kann sie der Schüler für jetzt noch bei Seite lassen.

Einige Gebrauchsweisen der Umkehrungen ohne Grundton.



Aufgaben.

1. Der Schüler versuche alle Umkehrungen und Verbindungen mit den anderen leitereigenen Dreiklängen und merke sich die brauchbaren an. Am mildesten klingen diejenigen, wo die None und Septime im vorhergehenden Akkorde und in denselben Stimmen liegen, also vorbereitet sind.



2. Er bilde sodann Harmoniereihen, wie früher angegeben, und bringe zwischen den ihm schon bekannten und geläufigen Akkorden für jetzt als Uebung die neuen Akkordgestalten häufig an.

3. Er suche endlich solche Akkorde auch in seinen stehenden Uebungen, den Variationen, anzubringen. Hierzu bietet jeder Dominantdreiklang der Durtonart, wenn er zu dem Dreiklang der ersten Stufe fortschreitet, und jeder Dominantseptakkord Gelegenheit. Z. B.



Der kleine Nonenakkord. In Moll.

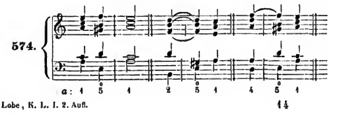
Es wird dem Dominantseptakkord eine leitereigene (kleine) None zugesetzt. Er besteht demnach aus Grundton, grosser Terz, reiner Quinte, kleiner Septime und kleiner None, oder aus vier über einander gebauten Terzen, wovon die erste gross, die drei anderen klein sind. Die Auflösung geschieht in den Dreiklang der ersten Stufe von Moll. Hier kann sich die Quinte, auch wenn sie unter der None liegt, abwärts bewegen, weil eine reine Quinte auf eine verminderte folgend dem Ohr erträglicher ist. Also:



Die Bezeichnung bleibt dieselbe wie beim grossen Nonenakkorde, da der kleine Buchstabe Moll anzeigt, und die grosse None Moll nicht leitereigen ist.

Gebrauch des kleinen Nonenakkordes vollständig.

Auch er wird vollständig, d. h. fünfstimmig, selten gebraucht, doch kommt er frei eintretend sowohl, als vorbereitet zuweilen vor. Z. B.



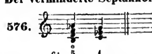
Der kleine Nonenakkord vierstimmig.

Der vierstimmige Gebrauch **mit** dem Grundton ist wie beim grossen Nonenakkord, nur dass mit der kleinen None der übermässige Sekundenschritt vermieden wird. Also z. B.



Vierstimmig **ohne** Grundton entsteht ein Akkord, der einen eigenen Namen hat. Er heisst:

Der verminderte Septakkord.



Von diesem sind **alle** Umkehrungen gleich brauchbar. Auch kann hier die Urterz **über** der None liegen, und die Quinte eine Stufe ab- oder aufwärts gehen.

Umkehrungen des verminderten Septakkordes.



Einige Verbindungsweisen des verminderten Septakkordes und seiner Umkehrungen mit leitereigenen Dreiklängen.



Der Schüler arbeite auch hier die drei Aufgaben fleissig durch.

Die Nebennonenakkorde.

Wie aus jedem Dreiklang durch eine zugefügte leitereigene Septime ein Septakkord, kann auch aus jedem Septakkord durch Zufügung einer leitereigenen None ein Nonenakkord gebildet werden, wodurch folgende Nebennonenakkorde entstehen.



Hier müssen Septime und None stets vorbereitet sein.

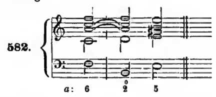


3 6 2 4 7 3

In dieser Gestalt gleichen sie den Nebenseptakkorden, unterscheiden sich aber durch dio Auflösung, da hier eine Stufe aufwärts ein Dreiklang folgt, und der eigentliche — weggelassene — Grundton also eine Terz tiefer liegt.

In Moll.

In Moll nehmen wir für jetzt nur den auf der zweiten Stufe vor, der zwar vollständig —



auch höchst selten, mit weggelassenem Grundton aber und namentlich in der mit × bezeichneten Umkehrung öfter gebraucht wird.



Mancherlei, was über den Gebrauch der Nebennonenakkorde und deren Umkehrungen noch zu sagen, wird später folgen. Wir haben sie jetzt nur aufgestellt, um den Schüler in den Stand zu setzen, Akkorderscheinungen d·r Art in den Partituren erkennen und erklären zu können, wo sie ihm etwa vorkommen sollten.

Alterirte Akkorde.

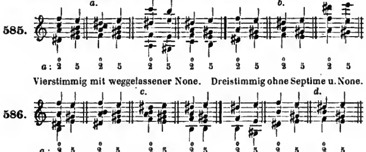
Bisher haben wir nur leitereigene Akkorde gehabt, d. h. solche, deren Intervalle aus der resp. Tonleiter genommen sind.

Es giebt jedoch noch einige brauchbare und oft gebrauchte Akkorderscheinungen, die zwar einer bestimmten Tonleiter angehören, worin aber ein Intervall nicht leitereigen, sondern um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt ist. Man nennt solche Akkorde alterirte.

Der hauptsächlichste und selbstständigste Akkord dieser Art ist aus dem zuletzt behandelten Nebennonenakkorde auf der zweiten Stufe von Moll zu bilden, wenn man die Terz desselben um einen kleinen halben Ton erhöht.



Hieraus werden folgende vier- und dreistimmige Akkordgestalten abgeleitet.



Von allen diesen Gestalten werden die bei *a.*, *b.* und *c.* am meisten gebraucht, und haben sie wegen der übermässigen Sexte den Namen: Übermässiger Sextakkord. Auf die Gestalt bei *d.* lässt man gern erst die bei *b.* folgen.

587.

a: 2 —— 5

In der bei *a.* folgen zwei reine Quinten auf einander, die man aber nicht sehr empfindet. Will man sie indessen vermeiden, so lässt man vor der Auflösung erst die Gestalt bei *c.* folgen.

588.

a: 2 —— 5

Eine zweite Veränderung der Art nimmt man mit dem Dominantseptakkord in Dur vor, indem man seine Quinte um einen kleinen halben Ton erhöht.



Seine Umkehrungen lauten dann:



Dieser Akkord wird in seiner Grunderscheinung bei *a.*, und in seiner ersten Umkehrung bei *b.* am meisten gebraucht.

Die alterirten Akkorde sind unzweifelhaft zuerst als Durchgänge aufgekommen,

591.

wie sie auch jetzt noch am meisten gebraucht werden, und erst später mehr als selbstständige Akkorde aufgetreten. Z. B.

592.

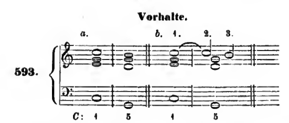
a: 1 2 5

Danach könnte man aus noch manchen anderen Durchgängen akkordliche Erscheinungen bilden, wie dies auch zuweilen geschieht, und die Folgezeit wahrscheinlich noch mehrere bringen wird. Wir können hier davon abstrahiren, da sie dem Schüler zu erkennen und zu gebrauchen nicht schwer fallen werden. Er arbeite daher den neuen harmonischen Stoff in den drei angegebenen Aufgaben fleissig durch, und gebe dann an das nächste Kapitel.

Zwanzigstes Kapitel.

Vorhalte. Vorausnahme. Orgelpunkt.

Vorhalte.



Bei *a.* in vorstehendem Beispiel sieht man die gewöhnliche Folge zweier Dreiklänge. Die Oktave des ersten schreitet eine Stufe hinab in die Terz des zweiten; die Quinte des ersten bleibt im zweiten liegen und wird zur Oktave; die Terz des ersten schreitet eine Stufe hinab und wird zur Quinte des zweiten.

Bei *b.* erscheint dieselbe Harmoniefolge, aber mit einer Veränderung. Während nämlich die drei unteren Stimmen ihren regel-

mässigen Fortschritt machen, bleibt das *c* des ersten Akkordes in der Oberstimme noch auf der ersten Hälfte des zweiten Akkordes liegen und hält das *h* zurück, so dass dieses erst später nachkommt.

Diese Art von Eintrittsverzögerung, Zurückhaltung eines Akkordtones durch einen liegenbleibenden Ton aus dem vorigen Akkorde heisst

Vorhalt.

Dreierlei Merkmale zeigen sich bei obiger Vorhaltgestaltung *b*.

Bei 1. liegt der Vorhaltton in derselben Stimme als Akkordton da.

Dies nennt man die Vorbereitung des Vorhaltes.

Bei 2. wird dieser Akkordton zum Vorhaltton.

Dies nennt man den Eintritt des Vorhaltes.

Bei 3. erscheint der eigentliche Akkordton des zweiten Akkordes.

Dies nennt man die Auflösung des Vorhaltes.

Es sind also bei den Vorhalten die drei Merkmale, welche wir früher bei der Vorbereitung der Dissonanzen in den Nebenseptakkorden und Nebennonenakkorden aufgestellt haben, und hier, wie dort, soll sie der Schüler für jetzt als absolute Gesetze für seine Uebungen streng beobachten.

Vorhalte von oben.

Die Gelegenheit, einen Vorhalt anzubringen, lag in dem stufenweisen Hinabschritt der ersten Stimme von dem ersten Akkordton zu dem zweiten. Wir nennen eine solche Gestaltung einen Vorhalt von oben. Hieraus folgt die erste Bildungsmaxime von Vorhalten.

Ein von einem Akkorde zu dem anderen eine Stufe hinabschreitender Ton kann zu einem Vorhalte benutzt werden.

Betrachten wir die Harmoniefolge bei *a*. noch einmal, so sehen wir, dass nicht bloss die erste Stimme von *c* zu *h*, sondern auch das *e* der dritten Stimme eine Stufe zum *d* hinabgeht.

Unserer eben gegebenen Maxime nach können wir also auch hier einen Vorhalt anbringen.

594.



Das *e* bei 1. ist die Vorbereitung, das *e* bei 2. der Eintritt und das *d* bei 3. die Auflösung dieses Vorhaltes.

Was mit einem stufenweise hinabgehenden Stimmenschritt, kann auch mit mehreren stufenweise hinabgehenden Stimmen-

schritten vorgenommen werden. Hieraus folgt die zweite Bildungsmaxime von Vorhalten.

Alle von einem Akkorde zu dem anderen eine Stufe hinabschreitenden Töne können zugleich zu Vorhalten benutzt werden.

Da in dem Beispiele 594 zwei Töne des ersten Akkordes eine Stufe hinabgehen, so sind hier zwei Vorhalte zugleich zu bilden.

595. 

Gehen drei Töne eines Akkordes stufenweise in den nächsten Akkord hinab, so können **drei** Vorhalte zugleich angebracht werden.

596. 

Erläuterungen.

1. Da der Vorhalt statt des eigentlichen Akkordtones steht, so bezeichnen wir ihn auch nicht besonders, sondern setzen die Stufenzahl mit dem Akkordzeichen hin, wie er bei der Auflösung erscheint, und in den vorstehenden Beispielen zu ersehen ist.

2. Manche Vorhaltgestaltungen sehen wie bekannte Akkorde aus. So gleicht der Vorhalt in Beispiel 594 bei 2. einem Sextakkorde, die Vorhalte in Beispiel 595 gleichen einem Quartsextakkorde. Das Gefühl sagt uns in der Regel, ob solche Harmonieerscheinungen Vorhalte oder wirkliche Akkorde sind. Wo die Erscheinung zweifelhaft ist, wo man sie entweder für Vorhalt oder für wirklichen Akkord halten kann, ist es ganz gleich, wie wir sie nennen wollen, wenn sie nur für beide Arten gleich richtig gebraucht wird.

3. Es versteht sich, dass bei allen Harmoniefolgen, wo mehrere Vorhalte zugleich anzubringen sind, auch nur einzelne allein oder zwei benutzt werden können. So ist obiges Beispiel 596 auch noch auf folgende Weisen zu gestalten.

597. 

Folgende doppelte Vorhaltgestaltung aus vorstehender Harmoniefolge

598.

wäre aber wegen der Quartenparallelen in den beiden Oberstimmen zu vermeiden.

4. Wenn die Oktave des Dreiklangs, des Quartsextakkordes und des Septakkordes vorgehalten wird, so kann der vorgehaltene Ton im **Basse zugleich** erscheinen.

599. 

In allen anderen Fällen darf der vorgehaltene Ton für jetzt weder im Bass, noch in irgend einer anderen Stimme zugleich mit eintreten. Also

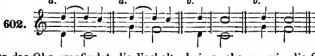
a. bei keiner Umkehrung des Akkordes im Bass, ausser dem Quartsextakkord, —

600. 

b. und in keiner Mittelstimme.

601. 

5. Oktaven- und Quintenparallelen werden durch Vorhalte nicht beseitigt. Anwendungen der folgenden Art sind daher zu vermeiden,

602. 

denn das Ohr empfindet die Vorhalte bei *a.* ebenso wie die Stimmenschritte bei *b.*

6. Der Vorbereitungston kann länger, soll aber nicht **kürzer** als der Vorhalt sein.

603. 

7. Wenn der Vorhalt im Basse liegt, soll der vorgehaltene Ton in keiner anderen Stimme erscheinen.

604. 

Vorhalte von unten.

Die Gelegenheit, Vorhalte anzubringen, lag in dem stufenweisen Schritt der Töne von einem Akkord zu einem anderen. Das Hinab ist aber dabei keine absolute Bedingung. Man kann Vorhalte ebenso bei allen stufenweise aufsteigenden Tönen anbringen. Hierbei gelten genau die für die hinabgehenden Vorhalte gegebenen Regeln, und kann daher der Schüler gleich an Bildungsversuche der Art gehen. Z. B.

605. 

Vorhalte von oben und unten zugleich.

Wo bei Harmonieschritten Intervalle stufenweise theils steigen, theils fallen, können Vorhalte von oben und unten zugleich angebracht werden. Z. B.

606. 

Man sieht, dass hier fast ganze Akkorde vorgehalten sind, indem nur der Bass den Fortschritt in die zweite Harmonie anzeigt.

Da die Quinte in dem Septakkorde sowohl eine Stufe hinauf- als hinabwärts fortschreiten kann, ist sie auch zu Vorhalten von oben und unten zugleich zu benutzen.

607. 

Aufgaben.

1. Der Schüler bilde Akkordreihen, von acht Takten etwa, theils leitereigene, theils ausweichende, in welchen er alle möglichen Akkordfolgen mit allen möglichen Umkehrungen in engen und weiten Lagen nach und nach anbringt.

2. Er bringe erst in einer Stimme, dann in der anderen, endlich in allen Stimmen überall, wo Töne stufenweise hinauf- oder hinabgehen, Vorhalte an, und kümmere sich nicht um die Ueberladung, die meist dadurch entsteht; denn er soll sich hier zuerst in der Handhabung der Vorhalte überhaupt üben.

3. Hat er dies gethan, so bringe er in seinen stehenden Uebungen — den Variationen — hie und da einen Vorhalt an, wobei er sein Gefühl zu Rathe ziehen mag, das ihn vor zu herben Gestaltungen der Art in der Regel bewahren wird. — Unter die herben Vorhalte gehören die meisten von unten, die eben deshalb auch seltener in den Partituren der Meister erscheinen. Der Schüler wird sich davon überzeugen, wenn er mehrere Werke bloss in der Absicht durchgeht, alle Vorhaltgestaltungen darin aufzusuchen, was wir ihm dringend anrathen.

Freiere Vorhaltgestaltungen.

Zur vollkommensten und strengsten Darstellung eines Vorhaltes gehört, dass die Vorbereitung *a.* in derselben Stimme; *b.* in der nämlichen Tonhöhe; *c.* gebunden; *d.* hinlänglich lang; *e.* durch einen wirklichen Akkordton; und *f.* auf leichter Zeit geschieht.

Nach und nach haben sich die Meister auch hier wie bei allen anderen Mitteln der Komposition grössere Freiheiten herausgenommen, die wir nun kennen lernen wollen.

Erste Freiheit.

Der Vorhalt wird zwar in derselben Stimme und in derselben Tonhöhe vorbereitet, braucht aber nicht gebunden, sondern kann wieder angeschlagen, auch können beide, Vorbereitungs- und Vorhaltton, in kleinere Notengattungen zerlegt werden.

608.

Zweite Freiheit.

Zwischen die Auflösung des Vorhaltes kann ein Akkordton oder können mehrere Akkordtöne eingeschoben werden.



Bei *a.* geht das *d* — der Vorhalt — erst in die Akkordnote *e* hinauf und dann erst in den Auflösungston *c*. Diese Art Gestaltung kann man auch als eine doppelte Auflösung betrachten, eines Vorhaltes von unten, wie *d* nach *e*, und eines Vorhaltes von oben, von *d* nach *c*. — Bei *b.* geht das *d* erst in die Akkordnote *g* hinauf, ehe der vorgehaltene Ton *c* erscheint. Bei *c.* schlägt der Vorhalt vor der Auflösung erst in's *g* herunter; bei *d.* treten zwischen Vorhalt und Auflösung drei Akkordnoten, *e*, *g*, *e*.

Dritte Freiheit.

Zwischen die Auflösung kann eine **Wechselnote** gebracht werden.



Vierte Freiheit.

Die Auflösung kann verzögert werden, und erst auf dem zweiten, ja erst auf dem dritten Akkorde eintreten.



Bei *a.* ist der einfache Harmonieschritt; bei *b.* sieht man die einfache Auflösung des Vorhaltes; bei *c.* tritt die Auflösung erst auf dem zweiten Akkorde ein; bei *d.* erscheint die Auflösung erst auf dem dritten Akkorde.

Die Regel für solche verzögerte Auflösungen der Vorhalte heisst: der Vorhalt muss bei seiner endlichen stufenweisen Auflösung auf einen Akkordton treffen, und der vorgehaltene Ton darf, ausser im Grundtone, in keiner anderen Stimme zugleich erscheinen. Oder anders ausgedrückt: so lange ein Ton zu aufeinanderfolgenden Harmonien als Akkordton passt, kann auch sein Vorhalt, der ja an dessen Stelle steht, fortdauern, wie die Gestaltung bei *e.*, mit *d.* verglichen, zeigt.

In letzterem Beispiel bei *d.* sieht man zwischen der ersten und dritten Stimme eine Septimenparallele, die in der Ausführung keinen unangenehmen Eindruck macht. Die Ursache liegt wohl darin, dass das Ohr durch die verzögerte Auflösung vorzüglich auf die Oberstimme und die Bassfortschreitung gespannt wird, das akkordliche Verhältniss verfolgt, und den Parallelenschritt der dritten mit der ersten Stimme deshalb nicht empfindet. Wir werden in der Folge mehrere von der Theorie verbotene, von der Praxis aber trotzdem zugelassene Gestaltungen ähnlicher Art kennen lernen.

Fünfte Freiheit.

Es kommt zuweilen vor, dass der Vorhalt nicht stufenweise in das nächste, sondern sprungweise in ein entfernteres Akkordintervall geht, dass mithin die erwartete regelmässige Auflösung ganz ausbleibt.



Bei 1. ist die einfache harmonische Gestalt; bei 2. erscheint der Vorhalt regelmässig vorbereitet und aufgelöst; bei 3. springt das vorhaltende *a* in den Akkordton *e*, bei 4. in den noch entfernteren Akkordton *c*.

Sechste Freiheit.

Endlich können alle Vorhalte unvorbereitet erscheinen. Wir nennen sie aber dann nicht mehr Vorhalte, sondern frei eintretende Wechselnoten, da sie ganz nach den Regeln, welche wir früher dafür aufgestellt haben, behandelt werden. Z. B.



Bei 1. und 2. sind einfache Wechselnoten; bei 3. sind *d* und *h* doppelte Wechselnoten; bei 4. ebenso *h* und *f*; bei 5. erscheinen dreifache, *d*, *h* und *f*; bei 6. endlich sind vier Wechselnoten, *a*, *f*, *d* und *h*.

Vorhalt nennen wir demnach, unbekümmert um längere oder kürzere Dauer, jede vorbereitete Gestaltung der Art. Also z. B.



Wechselnote nennen wir jede Gestaltung, wo der vorhaltende Ton unvorbereitet eintritt.

Anmerkung. In vorstehendem Beispiel 614 sind die vorbereitenden Noten kürzer als die Vorhaltnoten. Diese Freiheit findet man häufig angewendet, wenn der Vorhaltton wieder angeschlagen wird. Gebunden geschieht es wohl auch, doch entsteht dadurch leicht eine gewisse Lahmheit der Melodie. Der Schüler muss durch Studium, Beobachtung und Erfahrung sich die geschmackvolle Anwendung der Vorhalte nach und nach zu erwerben suchen; bestimmte Regeln für alle vorkommenden Fälle zu geben, ist nicht möglich.

Vorausnahme. (*Anticipation.*)

Wenn ein oder mehrere Töne der folgenden Harmonie schon auf der vorhergehenden eintreten, so entstehen Vorausnahmen. Sie sind also das Gegentheil von Vorhalten. Bei Vorhalten erscheinen nämlich Akkordtöne später, bei Vorausnahmen früher als die Harmonie, zu der sie gehören.



Bei 1. ist die einfache harmonische Gestaltung; bei 2. ist ein Vorhalt; bei 3. zeigt das letzte Achtel, *c* im ersten Takte, eine einfache, bei 4. bilden das *c* und *e* im ersten Takte eine doppelte Vorausnahme.

Zuweilen springt die vorausgenommene Note beim Eintritt der folgenden Harmonie in eine andere Akkordnote, wie in folgendem Beispiel, —



wo das vorausgenommene *e* am Ende des zweiten Taktes im dritten in's *c* geht.

Man kann solche Vorausnahmen fortsetzen. Z. B.



Schlägt man die später eintretende Akkordnote nicht wieder an, bindet Vorausnahme und Akkordnote, so entstehen Synkopen, d. h. gegen das Taktgewicht eintretende Töne.



Auch in allen Stimmen durchgeführte Synkopen kann man für Vorausnahmen (ganzer Akkorde) nehmen, —



da z. B. die Gestaltung bei *a.* wohl als eine Veränderung der bei *b.* erscheint.

Der Orgelpunkt.

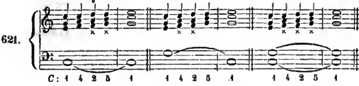
Ueber einem angenommenen Grundtone, oder dessen Quinte, oder auch über beiden zugleich angeschlagen, können wir ganze Akkordreihen, leitereigene wie ausweichende, hören lassen, ohne dass letztere immer zu ersterem akkordlich zu gehören brauchen, w e n n d i e A k k o r d r e i h e n n u r u n t e r s i c h r e g e l r e c h t v e r b u n d e n s i n d.



Hier sehen wir bei *a.* eine richtige Folge von leitereigenen, bei *b.* eine von ausweichenden Akkorden.

Zu beiden können wir die Tonika, oder die Dominante, oder Tonika und Dominante zugleich fortklingen lassen.

a. 1. mit der Tonika im Basse. *a.* 2. mit der Quinte im Basse. *a.* 3. mit Tonika und Quinte im Basse zugleich.



622. *b.* mit denselben Unterlagen.

C: 1 F: 5 1 D: 5 1 C: 5 1

Anmerkung I. Die mit × bezeichneten Akkorde gehören nicht zu den Grundtönen.

Anmerkung II. Zu den mit o bezeichneten Akkorden könnte auch der Bass Akkordton sein, doch löst er sich nicht danach auf, und wird dabei mit als Orgelpunkt betrachtet.

In dieser Gestalt, wenn der Orgelpunkt, d. h. die festgehaltene Tonika oder Dominante, im Basse liegt, ist er am gebräuchlichsten. Er kann aber auch in jeder anderen Stimme angebracht werden.

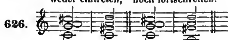


Man kann den Orgelpunkt auch figuriren.



Erläuterungen.

1. Der Orgelpunkt muss zu dem ersten und letzten Akkorde der Harmoniereihe, unter oder über welcher er liegt, als Akkordton passen. Der nicht zu dem Orgelpunkt *c* passende Akkord in vorstehendem Beispiel 625 ist bei *a.* zu sehen. Auf ihm darf der Orgelpunkt weder eintreten, noch davon zu einem anderen Akkorde fortschreiten. Also



Zwar giebt es auch schon Ausnahmen von dieser Regel, doch soll der Schüler noch keinen Gebrauch davon machen, weshalb wir sie ihm erst später zeigen werden.

2. In der neueren Musik wird der Orgelpunkt sehr häufig gebraucht. Namentlich lässt man die Tonika gern bei der oft wieder-

holten Folge $\left.\begin{matrix}4\;5\\ \dot{5}\\ \overset{\bullet}{5}\end{matrix}\right\}$ und ähnlichen liegen, um den zweiten Akkord harmonisch pikanter zu machen.

Beethoven, Quartett *F* dur, Op. 59.

627.

C: 5 — 5 — 1 — 4 5
oder 2 oder 2

1 — 4 — 5 — 1

3. Man hält den Orgelpunkt, liege er im Bass oder in einer höheren Stimme, gern von den anderen Stimmen entfernt, um die Harmonie nicht zu sehr in einander zu wirren und zu verdunkeln. Z. B.



4. Da der Orgelpunkt ein harmoniefremder Ton ist, wie Vorhalte, Durchgänge, Wechselnoten u. s. w., so bezeichnen wir ihn auch nicht besonders, sondern nur die eigentliche Harmonie, die darüber oder darunter liegt, wie in allen vorstehenden Beispielen zu sehen.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Vermannichfaltigung des Harmoniegebrauchs oder der Akkordverbindungen.

Wir haben bisher die Akkordverbindungen nur in sehr beschränkter Weise dargestellt und durchaus mit absoluten Gebrauchsregeln begleitet. Dies war nöthig, einestheils, um dem Schüler für diesen Theil der Kompositionslehre eine sichere Grundlage zu geben, anderntheils, ihn für den Anfang nicht durch Ausnahmen zu beirren. Nun ist es an der Zeit, ihm freiere Wege zu zeigen und den Reichthum harmonischer Kombinationen wenigstens anzudeuten. Im Anhang werden wir noch einmal auf diesen Gegenstand zurückkommen, um weitere Schätze zu entdecken, da die möglichen und brauchbaren Harmonieverbindungen noch keineswegs erschöpfend durchforscht und benutzt worden sind.

Dreiklangsverbindungen.

Nur leitereigene kennt der Lernende bis jetzt. Nun wollen wir Dreiklänge einer Tonart mit Dreiklängen anderer Tonarten verbinden.

Grosse Dreiklänge verschiedener Tonarten mit einander verbunden.

Vorbemerkungen.

1. Der Schüler nehme den grossen Dreiklang von *C* und suche ihn nach und nach mit den grossen Dreiklängen aller oder doch mehrerer anderen Tonarten zu verbinden.

2. Da viele Verbindungen nicht in allen Grundschritten oder Umkehrungen gut sind, so versuche er jeden Schritt in den schon früher gezeigten vier möglichen Verbindungsweisen, nämlich:
   - *a.* Grundakkord mit Grundakkord;
   - *b.* Grundakkord mit Umkehrung;
   - *c.* Umkehrung mit Grundakkord;
   - *d.* Umkehrung mit Umkehrung.

3. Da oft diese oder jene Lage eine Harmoniefolge angenehmer macht, so versuche er auch bei jedem Harmonieschritte verschiedene enge und weite Lagen.

4. Diese Prozedur setze er bei allen folgenden Kombinationen fort.

Beispiel.

Der grosse Dreiklang *C* verbunden mit dem grossen Dreiklang *Des*.

Anmerkung. Wir setzen, um den Raum zu sparen, die Gestaltungen dieser Folge nur in einer Lage her. Der Schüler folge aber bei seinen Untersuchungen und Uebungen den eben angegebenen Vorschriften genau.

a. Grundakkord mit Grundakkord.

1. Brauchbar.

629.

b. Grundakkord mit Umkehrung.

2. Brauchbar.

630.

c. Umkehrung mit Grundakkord.

3. Nicht brauchbar.

631.

d. Umkehrung mit Umkehrung.

4. Brauchbar.

632.

Die vorstehende Folge *C–Des* bildet in ihrer Grunderscheinung einen kleinen Sekundenschritt aufwärts. Was darin als brauchbar erfunden, ist es natürlich in jedem solchen kleinen Sekundenschritt. Was demnach mit der Verbindung der beiden grossen Dreiklänge *C–Des* gut, ist es auch mit *D–Es*, *E–F* u. s. w.

Wie in der Sextakkordfortschreitung alle leitereigenen Dreiklänge die diatonische Tonleiter hinauf und hinab stufenweise auf einander folgen konnten, können es nun auch alle Sextakkorde der chromatischen Tonleiter.

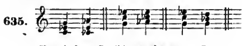


Um den Reichthum zu zeigen, der aus der einzigen Kombination: grosser Dreiklang mit grossem Dreiklang verbunden, entsteht, wollen wir von jeder weiteren Verbindung der Art nur eine Gestalt hersetzen.

634. 

Der Schüler möge sie in verschiedenen anderen Umkehrungen und Lagen versuchen.

Kleine Dreiklänge verschiedener Tonarten mit einander verbunden. Z. B

635. 

Verminderte Dreiklänge ebenso. Z. B.

636.

Uebermässige Dreiklänge

mag der Schüler für jetzt noch unterlassen, obgleich auch hier Verbindungen möglich sind, wie sich bei späterer Gelegenheit zeigen wird.

Verschiedene Dreiklänge mit einander verbunden.

Nachdem jede Art mit ihrer gleichen zu verbinden versucht worden, kommen die Verbindungen verschiedener Arten an die Reihe.

Dies giebt folgendes weitere Verbindungsschema von Dreiklängen.

Grosse Dreiklänge, verbunden mit kleinen. Z. B.

637.

Grosse Dreiklänge, verbunden mit verminderten.

638.

Grosse Dreiklänge, verbunden mit übermässigen.

639. 

Kleine Dreiklänge, verbunden mit grossen bei *a.*, mit verminderten bei *b.*, mit übermässigen bei *c.*

a. b. c.

640. 

Verminderte Dreiklänge, verbunden mit grossen bei *a.*, mit kleinen bei *b.*, mit übermässigen bei *c.*



Uebermässige Dreiklänge, verbunden mit grossen bei *a.*, mit kleinen bei *b.*, mit verminderten bei *c.*



Septakkorde.

1. Dreiklänge verschiedener Tonarten zum Septakkorde fortschreitend.

a. Zum Dominantseptakkord von *C, g-h-d-f.*

Bis jetzt sind nur die leitereigenen Dreiklänge der Tonart zu dem Dominantseptakkord geschritten. Nun versuchen wir die Schritte anderer grosser Dreiklänge zunächst dahin. Z. B.



Dieselbe Prozedur mit allen weichen Dreiklängen.



Dieselbe Prozedur mit verminderten Dreiklängen.



Mit übermässigen Dreiklängen.



b. Zu den Nebenseptakkorden.

Hier versuche der Schüler für jetzt nur Folgen, welche Vorbereitungen der Nebenseptakkorde zulassen. Z. B.

Grosse Dreiklänge zu dem Nebenseptakkorde auf der ersten Stufe von *C*dur fortschreitend.



II. Septakkorde zu Dreiklängen und anderen Septakkorden fortschreitend.

Hier kommen wir an einem Punkte an, wo der Schüler bisher am meisten beschränkt war. Er durfte nämlich von jedem Septakkorde nur zu einem Dreiklange, eine Quarte höher oder eine Quinte tiefer, fortschreiten. Nun versuchen wir auch hier neue Verbindungsweisen.

a. **Vom Dominentseptakkord zu anderen Dreiklängen fortschreitend.**

1. **Zu leitereigenen.**



2. **Zu ausweichenden.**

b. **Von einem Dominantseptakkord zu enderen Dominantseptakkorden.**



Man sieht aus vorstehendem Beispiele, sowie aus dem folgenden, dass ausser der ersten, natürlichen Auflösung der dissonirenden Akkorde noch viele andere Fortschritts- und Verbindungsweisen möglich sind, welche wir hier andeuten, und der Schüler weiter versuchen, auch in den Werken der Meister fleissig aufsuchen mag.

c. **Vom Dominantseptakkord zu Nebenseptakkorden.**



d. **Von Nebenseptakkorden zum Dominentseptakkord.**



e Von Nebenseptakkord zu Nebenseptakkord.

653.



Nonenakkorde.

a. Von Dreiklängen zum Dominantnonenakkord.

654.



b. Vom Dominantnonenakkord zu anderen Dreiklängen.

655.



c. Vom Dominantnonenakkord zu Septakkorden.

656.



d. Vom Dominantnonenakkord zu anderen Dominantnonenakkorden.

657.



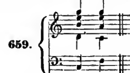
e. Vom Dominantnonenakkord zum Nebennonenakkord.

658.



f. Vom Nebennonenakkord zum Nebennonenakkord.

659.



g. Verminderter Septakkord zu vermindertem Septakkord.

660.

h. Dominantseptakkord zu vermindertem Septakkord und umgekehrt.

661. 

i. Uebermässiger Sextakkord zu verschiedenen anderen Akkorden fortschreitend.

662. 

Bevor wir diesen Andeutungen die nöthigen Erläuterungen folgen lassen, sei noch einer besonderen Art von Harmoniegebrauch gedacht.

Enharmonische Akkorde.

Es giebt einige Akkorde, deren Intervalle verschieden geschrieben, enharmonisch verwechselt werden können. Sie behalten zwar denselben Klang, gehören aber verschiedenen Tonleitern au und werden dadurch verschiedener Auflösungen fähig. Es sind folgende:

a. Der verminderte Septakkord.

Der verminderte Septakkord entsteht bekanntlich aus dem kleinen Nonenakkord, wenn dessen Grundton weggelassen wird, und hat also seinen Sitz auf der fünften Stufe der Mollscala. Z. B.

663.

d: 5 1

In enger Lage besteht er aus drei kleinen Terzen, wie vorstehendes Beispiel in den Viertelnoten zeigt. In den Umkehrungen erscheint jedesmal eine übermässige Sekunde.

664. *a.* *b.* *c.*

Eine übermässige Sekunde ist aber von einer kleinen Terz dem Klange nach nicht verschieden. Folglich kann jede Umkehrung des verminderten Septakkordes wieder zu einem Grundseptakkorde gemacht werden, wenn wir die übermässige Sekunde in eine kleine Terz verwandeln, und wo dadurch eine andere übermässige Sekunde entsteht, auch diese als kleine Terz schreiben. So können wir aus den drei Umkehrungen bei *a.*, *b.* und *c.* durch die eben beschriebene Prozedur drei andere verminderte Septakkorde machen.

665.

Legen wir jedem solchen Septakkord seine ihm zukommende Bezeichnung unter, so ergiebt sich, dass jeder verminderte Septakkord **vier** verschiedenen Tonarten angehören und sich also auch viermal verschieden auflösen kann.



Natürlich kann nun auch derselbe Akkord bald Stammakkord, bald Umkehrung werden, nach seiner verschiedenen Ableitung und Schreibweise. Z. B.



Da ein verminderter Septakkord vier Mollscalen angehört, haben wir im Klang verschiedene nur drei. Diese sind:



b. Der verminderte Dreiklang.

Da der verminderte Dreiklang aus zwei kleinen Terzen besteht, so kann auch er durch Veränderung der einen oder anderen in eine übermässige Sekunde enharmonisch verwechselt und danach aufgelöst werden. Z. B.



c. Der übermässige Dreiklang.

Ist enharmonisch zu verwechseln:

670.
a: 3 cis: 3 f: 3

d. Der Dominantseptakkord.

Wird aus der kleinen Septime durch enharmonische Verwechslung eine übermässige Sexte gemacht, so entsteht der übermässige Sextakkord mit weggelassenem Grundtone.



e. Der übermässige Sextakkord.

Umgekehrt entsteht aus dem übermässigen Sextakkord mit weggelassenem Grundton durch enharmonische Verwechslung der übermässigen Sexte in die kleine Septime der Dominantseptakkord.



Ferner kann der übermässige Sextakkord mit Grundton, aber weggelassener None, enharmonisch verwechselt werden in folgender Weise.



Erläuterungen.

Die freieren Verbindungen der Akkorde.

Es wurde im Anfang unserer Lehre für jeden dissonirenden Vier- und Fünfklang — Sept- und Nonenakkord — nur eine Fortschrittsweise, in den eine Quarte höher oder Quinte tiefer liegenden leitereigenen Dreiklang erlaubt, wobei jedem Intervall sein bestimmter Stimmenschritt vorgeschrieben war. Dies nannten wir seine erste, natürlichste Auflösung. (S. 31 u. f.)

Schon hier giebt es jedoch verschiedene gleich natürliche Auflösungen, da viele Akkorde mehreren Tonleitern angehören. So kann sich z. B. der Dominantseptakkord nach Dur und Moll natürlich auflösen, da er in beiden Tongeschlechtern derselbe ist. So kann ferner der Nebenseptakkord *h-d-f-a* natürlich aufgelöst werden in *C*: 7 3; in *a*: 2 5; als Nonenakkord mit weggelassenem Grundton in *C*: 5 1.

Nun aber haben wir in vorstehendem Kapitel gesehen, dass diese Akkorde nicht allein zu anderen, leitereigenen und nicht leitereigenen Dreiklängen, Sept- und Nonenakkorden fortschreiten können, sondern dass auch von anderen, nicht leitereigenen Dreiklängen, Sept- und Nonenakkorden zu ihnen hingeschritten werden kann.

Ferner: Bei den Nebensept- und Nebennonenakkorden wurde als unerlässliche Regel die Vorbereitung der dissonirenden Intervalle gegeben. Aber auch diese Beschränkung kann zuweilen weg-

fallen und man darf sagen: unter Umständen können **alle** dissonirenden Akkorde frei eintreten.

674.



Hier z. B. tritt der mit × bezeichnete Nebenseptakkord der sechsten Stufe, oder Nebennonenakkord der vierten Stufe mit weggelassenem Grundtone, unvorbereitet ein.

Hiernach fallen ja eigentlich alle für den Gebrauch der dissonirenden Akkorde früher gegebenen Regeln weg, und es entsteht die Frage: sind denn nicht sämmtliche Akkorde unmittelbar und ganz nach Willkühr mit einander zu verbinden? Oder wenn das nicht der Fall — und schon manche der in vorstehendem Kapitel aufgezeigten Verbindungen lehren, wenigstens so isolirt betrachtet, dass dem nicht so ist — welche Gesetze giebt es denn, die uns an keiner rechten Freiheit hindern, und zugleich vor jeder falschen bewahren?

Die letzte Frage ist bis jetzt von der Theorie noch nicht vollständig genügend beantwortet worden, und wird aller Wahrscheinlichkeit nach zu allen Zeiten ungelöst bleiben. Man könnte sagen: die Gesetze dafür liegen im Ohr; was ihm gefällt ist erlaubt, was ihm missfällt ist verboten. Aber leider kann man nicht so antworten, denn nicht bloss Laien, selbst die besten Meister, und zwar derselben Zeit, sind hierüber verschiedener Meinung. Der eine erlaubt sich, was der andere verwirft. Betrachtet man aber den Harmoniegebrauch historisch, so wird man noch ungewisser. Hunderte von Verbindungen, die in früheren Zeiten barbarisch klangen, werden jetzt ganz angenehm erfunden.

Was daher der Meister thun darf oder nicht, wage ich nicht zu bestimmen. Für den Schüler, der erst beginnt, mögen indessen einige Bemerkungen folgen, um ihn im Anfange vor den unserer Zeit noch zu herbe erscheinenden Verbindungen zu bewahren. Was er später, selbst Meister geworden, thun und wagen mag, ist seine Sache.

Wir haben bekanntlich nur zweierlei Arten von Akkorden: **konsonirende** und **dissonirende**.

Konsonirende sind der grosse und kleine Dreiklang. Alle anderen Akkorde sind dissonirende.

Hieraus fliessen folgende mögliche Verbindungsweisen.

a. Auf einen konsonirenden Akkord folgt ein anderer konsonirender.

b. Auf einen konsonirenden Akkord folgt ein dissonirender.

c. Auf einen dissonirenden Akkord folgt ein konsonirender.

d. Auf einen dissonirenden Akkord folgt ein anderer dissonirender.

In einem Harmonieschritt, d. h. einer Verbindung von zwei Akkorden, bleibt nun entweder k e i n Ton liegen, beide Akkorde haben keinen gemeinsamen Ton, jedes Intervall des ersten Akkordes schreitet zu einem anderen des zweiten Akkordes fort; oder beide Akkorde haben einen oder mehrere Töne gemeinsam, welche beim Wechsel nicht fortschreiten, sondern liegen bleiben.

675. *a.* *b.* *c.* *d.* *e.*

Bei *a.* bleibt ein Ton, — bei *b.* bleiben zwei, — bei *c.* drei, — bei *d.* vier, — bei *e.* bleibt keiner liegen.

Bei allen vorstehenden Harmonieverbindungen gehen aber die f o r t s c h r e i t e n d e n Intervalle s t u f e n w e i s e.

Man kann daher sagen:

1. Die Harmonieschritte, welche keinen Verbindungston haben, werden seltener gebraucht, wenn aber gebraucht, so bewegen sich die Intervalle meist stufenweise fort. Diese Bemerkung sichert freilich nicht absolut vor herben Folgen. So schreiten z. B. die Töne bei *a.* in folgendem Beispiele alle stufenweise fort, und die Folge klingt doch nicht besonders angenehm; gegen die ähnliche Folge bei *b.* hat unser Ohr indess nichts einzuwenden.

676. *a.* *b.*

Macht man indessen aus der Folge bei *a.* einen Akkord, wo ein Ton liegen bleiben kann, so wird sie gut. Z. B.

677.

Im Allgemeinen wird die obige Bemerkung dem Schüler bei neuen Verbindungsversuchen doch gute Dienste leisten.

2. Je mehr Töne dagegen bei einem Harmonieschritt in beiden Akkorden liegen bleiben, je sicherer kann man auch sehr entfernt von einander liegende Akkorde ohne üble Wirkung für das Ohr mit einander verbinden.

3. Wir haben schon früher bemerkt, dass die Regel: gemeinsame Töne sollen liegen bleiben, nicht gemeinsame stufenweise fortschreiten, bei derselben Akkordfolge nicht immer in allen vier möglichen Verbindungsweisen zu bewerkstelligen ist, und man daher die beste davon aufzusuchen hat. Die Folge bei *a.*, Beispiel 678, Grundakkord zu Grundakkord, ist schlecht; wird sie wie bei *b.* — Umkehrung zu Grundakkord — gebraucht, so ist sie gut.



Die Folge bei 1. ist nicht besonders als Umkehrung zu Umkehrung, aber gut bei 2. als Grundakkord zu Grundakkord.



4. Auch diese oder jene Lage der Akkorde kann beitragen, eine Folge brauchbarer zu machen.



Bei 1. erscheint das *g* in seinem Gange zu gedrückt, es verschwindet gleichsam im zweiten Akkord. Bei 2. ist dieser Uebelstand durch die weitere Lage beseitigt.

5. Ein ferneres Mittel, manche herbe Verbindungen — isolirt genommen — weniger auffallend zu machen, ist die harmonische Sequenz, wovon wir schon früher gesprochen.

So klingt z. B. die Verbindung



sehr hart; kommt sie aber in einer Sequenz vor, so wird sie wenigstens etwas erträglicher. Z. B.





Will man sich überzeugen, wie viel die Lage oft zur Erträglichkeit der Verbindung beiträgt, so lege man von vorstehendem Beispiele die zweite Stimme in die erste, wo sich die auffallendere Härte gleich offenbaren wird.

6. Manche Verbindungen können dadurch gemildert werden, dass ein dritter nachfolgender Akkord den zweiten, auffallenderen, gleichsam als einen Durchgangsakkord empfinden lässt, indem, wenn dieser wegbliebe, eine gewöhnliche Folge entstände.

So fällt z. B. die Verbindung bei 1., isolirt gehört, ziemlich auf; lässt man auf den zweiten Akkord den dritten folgen, wie bei 2., so erscheinen die mit × bezeichneten beiden Stimmen, *d*, *h*, wie Durchgänge, die Folge würde dem Gehör viel weniger auffallen und fast wie in 3. empfunden werden.



7. Ein Hauptmittel, isolirt betrachtet, herbe Verbindungen angenehmer zu machen, liegt in dem **melodischen Gange** der Stimmen, wenn nämlich in diesen eine gewisse Bestimmtheit, Nothwendigkeit zu empfinden ist.



Bei *a.* hat die Oberstimme, die dritte und der Bass solche bestimmte melodische Schritte; bei *b.* zeigen dieselbe Entschiedenheit die erste und zweite Stimme; bei *c.* alle vier Stimmen.

Diese Bemerkung ist von besonderer Wichtigkeit, und der Schüler wird wohl thun, Werke guter Meister oft in dieser Beziehung zu untersuchen.

Uebungen.

Der Schüler mag sich nun im Aufsuchen mannichfaltiger Harmonieverbindungen üben, und dabei vor Härten nicht allzusehr zurückschrecken. Ein anderes ist es bei der Anwendung in seinen

jetzigen Variationen. Da mag er ungewöhnlichere Akkorde und Folgen noch vermeiden und sich mehr der gebräuchlichen Harmonieverbindungen befleissigen; denn das Einfache und Natürliche soll immer das Vorherrschende sein, und ist es selbst in den kühnsten Werken der Meister. Davon wird sich der Schüler überzeugen, wenn er anerkannt gute Kompositionen vornimmt und die darin verwendeten Akkorde und Harmoniefolgen Schritt vor Schritt untersucht. Er wird dann ungefähr folgende Bemerkungen machen, welche auf Dur und Moll passen.

Am meisten gebraucht erscheinen die drei wesentlichen Dreiklänge, 1, 4, 5. Hierauf die drei Nebendreiklänge, 2, 3, 6. Der verminderte Dreiklang, und noch mehr der übermässige, erscheinen schon sehr selten. Von den dissonirenden Vierklängen wird der Dominantseptakkord am häufigsten gebraucht; danach der Nebenseptakkord auf der zweiten Stufe. Von den Nonenakkorden erscheinen der kleine auf der fünften Stufe in Moll mit weggelassenem Grundton, also als verminderter Septakkord, und der übermässige Sextakkord, vom Nebennonenakkorde der zweiten Stufe in Moll abstammend, öfter; ferner vom grossen Dominantnonenakkord der abgeleitete Septakkord. Die anderen Nebenseptakkorde und Nebennonenakkorde, letztere namentlich vollständig, werden höchst selten gebraucht, und kann der Schüler ganze Partituren durchsuchen, ohne auf einen einzigen zu stossen. Von allen dissonirenden Vier- und Fünfklängen aber erscheint die erste, natürlichste Auflösung am häufigsten und die freieren Auflösungen in der Regel viel seltener.

Wir wollen nun den Inhalt des vorstehenden Kapitels noch einmal betrachten in Bezug auf

die ausweichende Modulation.

Im 16. Kapitel wurde die ausweichende Modulation erklärt und als erstes Mittel derselben der Dominantseptakkord gezeigt. Jetzt kennt der Lernende eine Menge neuer Verbindungsweisen der Akkorde aus verschiedenen Tonarten, und damit zugleich neue Mittel ausweichender Modulation.

Alle ausweichende Modulation lässt sich hinsichtlich ihres Eintrittes auf einen einfachen Grundsatz zurückführen, nämlich:

Sobald in eine gegenwärtige Tonart ein dieser nicht leitereigener Akkord eintritt, muss eine Ausweichung in eine andere Tonart vorhanden sein.

An dieser Erklärungsweise wollen wir unbedingt festhalten, weil sie über den Eintritt einer Ausweichung gar keinen Zweifel, gar keine Ausnahme zulässt. Nehmen wir an, wir wären in Cdur, und es folgten dem tonischen Dreiklange die folgenden Akkorde:



so bliebe unser Gefühl bei *a.* in *C*dur, denn der folgende Sextakkord gehört zu dieser Tonart. Dagegen liegt von *b.* bis *h.* kein zweiter Akkord mehr in der *C*dur-Scala, und wir wissen daher in allen diesen Fällen bestimmt, dass ausgewichen worden ist.

Ob wir also in einer gegenwärtigen Tonart bleiben, oder aus ihr heraus in eine andere geführt werden, lässt sich überall auf das Bestimmteste erkennen.

Wohin wir aber, in welche neue Tonart wir versetzt worden, das sagt uns jeder erste neu eintretende Akkord nicht immer so bestimmt.

Warum nicht?

Weil, wie wir bereits wissen, viele Akkorde mehrdeutig sind.

1. Ihrem Sitz nach.

Der zweite Akkord bei *b.* in Beispiel 685, *e–gis–h*, kann sein: *E*: 1; *A*: 5; *a*: 5; *H*: 4; *gis*: 6.

2. Durch Enharmonik.

Der zweite Akkord in demselben Beispiel bei *c.* kann sein: *g*: $\overset{\circ}{5}$; als *a–c–es–ges*, *b*: $\overset{\circ}{5}$; als *a–c–dis–fis*, *e*: $\overset{\circ}{5}$; als *his–dis–fis–a*, *cis*: $\overset{\circ}{5}$; und also, ausser vielen anderen Fortschrittsweisen, schon in seiner ersten Auflösung nach vier verschiedenen Tonarten hinführen.

3. Durch Unvollständigkeit.

Die Akkorde werden nicht immer vollständig, mit allen ihren Intervallen, sondern zuweilen auch unvollständig gebraucht. Je weniger Intervalle von einem Akkorde erscheinen, desto mehr Akkorden und Tonarten kann er angehören, desto mehrdeutiger muss er folglich werden. Der Schüler nehme z. B. die zwei Töne *d–h* an, mache den Versuch, nach und nach verschiedene dritte, vierte, fünfte Töne dazu zu setzen, und er wird sehen, wie vielen Akkorden und Tonleitern jene beiden Töne angehören können.

4. Durch verschiedene Verbindungsfähigkeit überhaupt.

Wir haben in vorstehendem Kapitel gesehen, mit wie vielen verschiedenen Harmonien ein und derselbe Akkord verbunden werden kann, und diese Verbindungsmöglichkeiten sind noch lange nicht erschöpfend aufgezeigt.

Bezeichnung der ausweichenden Modulation.

Ist nun diese Mehrdeutigkeit und mannichfaltige Verbindungsfähigkeit der Akkorde für den Komponisten ein grosser Vortheil, weil

sie ihm zu jeder Ausdrucksnuance reiche harmonische Mittel bietet, so kommt der Schüler doch hinsichtlich der richtigen Bezeichnung aller ausweichenden Harmonie nach den bisherigen Theorien oft in Verlegenheit.

Folgende Erklärungsweisen habe ich bei meinen Schülern als die einfachsten und leichtverständlichsten erprobt.

Als allgemeiner und Hauptgrundsatz bleibt der oben aufgestellte in Geltung, nämlich:

a. Jeder Akkord, der nicht in die gegenwärtige Tonart gehört, hat seinen Sitz in einer anderen, und ist deshalb ein ausweichender.

b. Da aber viele Akkorde mehreren Tonleitern angehören können, und jeder Akkord sich unmittelbar mit sehr vielen nicht leitereigenen Akkorden verbinden lässt, so muss man auf die weiteren Harmoniefolgen sehen, aus deren Beziehungen auf die resp. Tonarten der Sitz in den meisten Fällen zu erkennen ist.



In vorstehendem Beispiel ist der mit × bezeichnete Uebergangsakkord bei *a.* und *b.* derselbe, aber bei *a.* gehört er *A* moll an und hat seinen Sitz auf der fünften Stufe, bei *b.* ist er der tonische Dreiklang von *E* dur.

c. In allen Fällen, wo die Folge der Harmonien den Sitz eines ausweichenden Akkordes nicht unverkennbar bestimmt, wird die Bezeichnung gewählt, welche ihn in seiner nächsten Beziehung zum vorhergehenden und nachfolgenden Akkorde darstellt.



In vorstehendem Beispiel kann der mit × bezeichnete Akkord bei *a.* sein: *B*: 4; *F*: 4; *d*: 6; *Es*: 5; *es*: 5. — Von allen diesen Tonarten hat *F* dur die nächste Beziehung zu *A* moll, und danach bezeichnen wir ihn. Aus demselben Grunde ist der mit × bezeichnete Akkord bei *b.* als zu *E* dur gehörig betrachtet worden.

Ein Mittel, die näheren und ferneren Beziehungen der Akkorde verschiedener Tonarten zu erkennen, ist, wenn man nach allen Tonleitern, denen sie angehören, zu moduliren versucht. Z. B.



Hier empfindet das Ohr die erste Ausweichung nach *F*dur als die annehmlichste; die bei 2. ist schon etwas gewaltsamer; bei 3. macht das *cis* im Basse zu dem kurz vorher dagewesenen *c* in der Oberstimme eine dem Querstand nahe kommende Wirkung für das feinere Ohr; und die Modulationen bei 4. und 5. stossen durch ihre Heterogenität mit *A* moll noch mehr ab.

Anmerkung. Apodiktisch gewiss wird man nicht behaupten können, dass z. B. das Ohr in Beispiel 687 bei *a*. × bestimmt die vierte Stufe von *F*dur empfinde; man könnte diesen Akkord wohl auch für *B*: 1 nehmen. Darüber ist nicht zu streiten, und mag in solchen zweifelhaften Fällen ein Jeder die Bezeichnung wählen, die ihm die natürlichste dünkt.

Zwischenbemerkung.

Neuere Theoretiker wollen Akkorde wie die bei *a*. × und *b*. × in Beispiel 687 nicht als wirkliche ausweichende, sondern als leitereigene, alterirte Akkorde gelten lassen.

Warum?

Weil das Gefühl der herrschenden Tonart durch solche eingeschobene Akkorde nicht verdrängt werde. Sie sagen demgemäss z. B.: der hier mit × bezeichnete Akkord



sieht zwar genau wie ein wirklicher Sextakkord der vierten Stufe von *F*dur, oder der ersten Stufe von *B*dur u. s. w. aus; allein das ist nur Schein; er gehört eigentlich der zweiten Stufe von *A* moll an

und erscheint hier gleichsam nur ein wenig verkleidet, indem das *h* in *b* alterirt worden.

Als solche alterirte Akkorde der zweiten Stufe stellen sie z. B. auf:



Allein hieraus entstehen Inkonsequenzen und viele unnöthige Ausnahmen.

Das unterscheidende Merkmal eines alterirten Akkordes ist, dass er in keiner Tonart aus durchaus leitereigenen Intervallen zu bilden ist, sondern eines derselben chromatisch erhöht oder erniedrigt werden muss. Mit anderen Worten: Ein alterirter Akkord hat zwar seinen bestimmten Sitz in einer bestimmten Tonart, aber ein Intervall davon ist einer anderen entlehnt.

Von dieser Art sind die in Beispiel 690 mit 0 bezeichneten Akkorde. Die in demselben Beispiel und in dem folgenden, 691, mit × bezeichneten Harmonien dagegen sind in anderen Tonleitern als wirkliche Akkorde vorhanden, und werden von jenen Theoretikern in den meisten Fällen auch als solche anerkannt. Keiner bezeichnet die Harmonie in Beispiel 688 bei 1. anders, als wie dort geschehen. Also einmal wäre derselbe Akkord ein wirklicher in dieser Tonart, ein andermal ein alterirter in einer anderen! Die Erklärung solcher kleinen Ausweichungen als leitereigene, nur alterirte Akkorde der zweiten Stufe ist auch nicht ausreichend, denn es können einzelne

Akkorde zwischen eine leitereigene Folge eingeschoben werden, die mit der zweiten Stufe gewiss nichts zu thun haben. Z. B.



Warum sollte man nach der Erklärungsweise jener Theoretiker nicht auch die vorstehenden mit × bezeichneten Akkorde für leiter-eigene nur alterirte nehmen dürfen?

Welche Menge von Ausnahmen käme aber dann zum Vorschein? Um konsequent zu bleiben, müsste man sagen: **jeder** fremde Akkord, der zwischen zwei leitereigenen erscheint, ist kein fremder, sondern ein leitereigener, aber alterirter, er mag in so viel anderen Tonleitern wirklich vorhanden sein als er kann.

Kurz, durch solche Ausnahmen wird der Schüler mit einer Menge Ausnahmsfällen belastet, die durch meine Erklärungsweise alle beseitigt sind.

Die enharmonisch verwechselbaren Akkorde sollten, wo doppelt gebraucht, auch doppelt geschrieben und bezeichnet werden, wie in folgendem Beispiel bei *a.*; allein der Kürze wegen schreibt man sie gewöhnlich wie bei *b.* oder *c.*



Eigenheiten mancher Akkordverbindungen.

1. Der Quartsextakkord der ersten Stufe und der Dreiklang der ersten Stufe.

Bei Ganzschlüssen wird der Quartsextakkord leitereigen sehr oft in folgender Weise gebraucht.

695. 

An diese Erscheinungsform hat sich das Ohr so gewöhnt, dass es den also eintretenden Quartsextakkord fast immer als die zweite Umkehrung des **tonischen** Dreiklangs empfindet, **selbst in einer Tonart, wo er den ausweichenden Modulationsgesetzen nach der ersten Stufe eigentlich nicht angehört.**

696. 

Vorstehender Satz fängt in *F*dur an, und der eigentlich ausweichende Akkord erschiene demnach erst **nach** dem mit × bezeichneten; denn der mit × bezeichnete wäre noch ein leitereigener, der fünften Stufe von *F*dur. Aus dem oben angegebenen Grunde empfindet ihn das Ohr nicht als solchen, sondern bereits als einen ausweichenden, nämlich als die zweite Umkehrung des tonischen Dreiklangs von *C*dur. Deshalb bezeichnen wir die Harmoniefolge in Beispiel 696 nicht wie bei 1), sondern wie bei 2).

Auch den Eintritt eines eigentlich noch leitereigenen Dreiklangs, wenn er zu Anfang eines neuen Satzes, nach einer Pause erscheint, nimmt das Ohr für einen tonischen, für 1 einer neuen Tonart und wird demgemäss bezeichnet.

697.

2. Der verminderte Septakkord.

Dieser Akkord, der aus dem kleinen Nonenakkord durch Weglassung des Grundtones entsteht, und folglich seinen Sitz auf der fünften Stufe der Molltonart hat, kann sich bekanntlich seiner enharmonischen Eigenschaften wegen in vier verschiedene Molltonarten

natürlich auflösen. Ebenso natürlich erscheinen dem Ohr aber auch die vier Auflösungen in die Durtonarten.

698.

c. 5 C: 1 a: 5 A: 1 es: 5 Es: 1 fis: 5 Fis: 1

Ausserdem hat ihm der Gebrauch noch eine Auflösung angeeignet, die fast öfter, oder wenigstens ebenso oft als seine ursprüngliche erscheint. Es ist die in die Moll- oder Durtonart der Oberquarte, von der Tonart an gerechnet, in welcher er seinen Sitz hat. Z. B.

699.

c: 5 f: 1 5 1 c: 5 F: 1 5 1 a: 5 d: 1 5 1

u. s. w.

a: 5 D: 1 5

3. Der übermässige Sextakkord.

Eine ähnliche Wendung nimmt oft der übermässige Sextakkord nach Dur, wie bei *b.*, anstatt nach Moll, wie bei *a.*

700.



4. Der übermässige Dreiklang.

Er hat seinen Sitz auf der dritten Stufe von Moll. Doch ist er bis jetzt als selbstständiger Akkord selten, öfter dagegen als Durchgang, und zwar mehr in Dur als Moll gebraucht worden. Wo er in letzterer Weise erscheint, braucht man ihn, wie alle Durchgänge, nicht zu bezeichnen. Wo er dagegen als wirklicher Akkord auftritt, z. B.:

701.



wird er seinem Sitz gemäss bezeichnet, leitereigen, wie bei *a.*, ausweichend, wie bei *b.*

Anmerkung. Der Fall bei *b.* könnte als Einwend gegen meinen auf Seite 241 aufgestellten ersten Grundsatz für alle ausweichende Modulation benutzt werden, denn der dort erscheinende übermässige Dreiklang wird das Gefühl eines ausweichenden Akkordes kaum erwecken, und es erhält dadurch seine Erklärung als alterirter Akkord, als *C*: I mit erhöhter Quinte, einige Berechtigung. Allein eine ähnliche Wirkung machen überhaupt fast alle einzeln zwischen eine leitereigene Harmoniefolge eingeschobenen ausweichenden Akkorde; ihr kurzes Durchschlüpfen durch die gegenwärtig herrschende Tonart lässt ihren leiterfremden Charakter nicht zur vollen Geltung kommen; sie sind, als einzelne Fremde, nicht kräftig genug, die leitereigene Mehrheit zu verdrängen. Tonleiterfremde Akkorde bleiben sie darum doch, und auf ein mehr oder weniger deutliches Auftreten als solche eine zweite Erklärung zu basiren, und dedurch, wie schon weiter oben bemerkt, eine Menge Ausnahmen hervorzurufen, ist gewiss weniger zweckmässig, als sie einem allgemeinen Grundsatze unterzuordnen, zu dem gehörend viele ihrer Brüder unzweifelhaft berechtigen.

702.



Denn wenn man den × Akkord bei *a.* nicht als ausweichenden Akkord, nicht als *c*: $\dot{2}$, sondern als *C*: $\dot{2}$ mit alterirter Quinte gelten lassen will, so muss man auch den bei *b.* × nicht als ausweichenden, nicht als *a*: 5, sondern als *C*: 3 mit alterirter Terz erklären, wogegen die Empfindung jedes Hörers appelliren wird.

Vermannichfaltigung der Schlussformeln durch die Modulation.

Im 18. Kapitel, Seite 175 u. f., sind die verschiedenen Schlüsse und ihr Gebrauch mit leitereigenen Harmonien erklärt worden. Vermittelst der ausweichenden Modulation sind die Formen derselben auf verschiedene Weisen zu vermannichfaltigen. Wir wollen die gebräuchlichsten derselben hier vorführen. Weitere Erklärungen bedarf der Schüler nicht, wenn er die frühere Lehre darüber, und was wir in vorstehendem Kapitel über die Modulation gesagt, gehörig gefasst hat.

1. Vermannichfaltigte Ganzschlüsse.

In Dur.

703.



In Moll.

704.

2. Vermannichfaltigte Halbschlüsse.

In Dur.

705.

In Moll.

706.

3. Vermannichfaltigte Trugauflösungen oder unterbrochene Kadenzen.

In Dur.

707.

In Moll.

708.

Gebrauch der ausweichenden Modulation.

So lange leitereigene Harmonien auf einander folgen, bleibt das Gefühl in der angeschlagenen Tonart; sobald ein fremder Akkord auftritt, wird man in eine andere geführt.

Die kürzeste Art von Ausweichung ist, wenn ein einziger Akkord aus einer anderen Tonart in eine herrschende herübergezogen wird. Davon haben wir oben mehrere Beispiele aufgestellt.

Es wurde schon bemerkt, dass solche kürzeste Ausweichungen oft kaum als solche empfunden werden, besonders wenn sie in schnellen Tempo's und kurzen Notengattungen erscheinen, wie bei *a*. Fühlbarer treten sie auf im langsamen Tempo und längeren Noten, wie bei *b*.



Wir können nun alle möglichen Modulationen in dieser Beziehung unter zwei Hauptarten rubriciren. Nämlich:

1. in vorübergehende; wenn die angeschlagene Tonart bleibt und einer oder mehrere fremde Akkorde nur eingeschoben werden;

2. in bleibende; wenn eine Tonart wirklich verlassen und eine andere als die nun herrschende fühlbar gemacht wird. Soll letzteres geschehen, so muss immer ein Ganz- oder Halbschluss erscheinen.

Man kann noch eine dritte Modulationsart annehmen, die längere oder kürzere Zeit ganz ruhelos von Tonart zu Tonart eilt, bis sie endlich zu einem bestimmten Ruhepunkte gelangt, und der Schluss erst ankündigt, wo wir uns eigentlich befinden. Z. B.



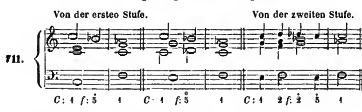
Hier geht die Modulation vom ersten Akkorde *C*dur aus, aber erst auf dem letzten empfinden wir *D*moll als bleibende Tonart.

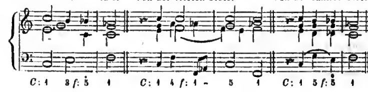
Uebergangspunkte.

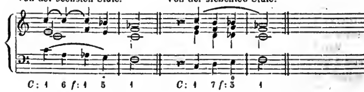
Wir können von jedem Akkorde einer angenommenen Tonart in alle anderen Tonarten ausweichen; oder mit anderen Worten: wir können die gegenwärtige Tonart von jeder Stufe aus verlassen und zu einer fremden übergehen, wenn der ausweichende Akkord eine Anschlussfähigkeit mit dem der vorigen Tonleiter hat. Solche Verbindungen zwischen leitereigenen und fremden Akkorden sind im

Anfange dieses Kapitels viele aufgezeigt worden. Da man verschiedene Tonarten beineben durchwandern kann, ehe man sich in einer festsetzt, so sind die möglichen ausweichenden Modulations-Kombinationen nicht zu erschöpfen.

Nehmen wir eine Ausweichung an, z. B. von *C*dur nach *F*moll, so können wir zunächst von dem Dreiklang einer jeden Stufe von *C*dur aus einen zu *F*moll gehörigen Akkord ergreifen.







Ebenso von Septakkorden. Z. B.



Aber nicht allein von verschiedenen Stufen aus kann man zu einem Akkord einer fremden Tonleiter fortschreiten, sondern auch zu verschiedenen Akkorden dieser fremden Tonleiter. Mehrere Fälle der Art sind in den vorstehenden Beispielen zu sehen.

Ferner brauchen solche Uebergänge nicht immer unmittelbar aus einer Tonart in die andere bewerkstelligt zu werden, sondern man kann auch erst durch andere — Hülfstonarten — in die gewünschte schreiten, wodurch manche Ausweichungen milder und mannichfaltiger zugleich zu machen sind. Z. B.



Der Schüler möge sich nun in allen Arten von ausweichenden Modulationen nach den gegebenen Andeutungen fleissig üben, auch die Werke der Meister in dieser Beziehung unablässig studiren.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Uebungen in der Melodieerfindung.

Keine Musik kann wahre und allgemeine Wirkung machen, die nicht wohlgefällige und ausdrucksvolle Melodie enthält. Diesen Satz bestreitet Niemand.

Fragt man aber: ist die wohlgefällige und ausdrucksvolle Melodie zu lehren und zu erlernen? so antworten unter Hunderten neunundneunzig mit »Nein!« — Ich bin anderer Meinung.

Warum hat Beethoven in seinen späteren Tagen noch, da er längst ein grosser, wunderbar durchgeübter und ausgebildeter Meister war, oft so lange nach einem glücklichen Thema gesucht?

Warum hat er bei seinem *Cis* moll Quartett siebenmal angesetzt?

Weil ihm die gefundenen Thema's noch nicht gefielen und er bessere zu finden trachtete. Hieraus geht unwiderleglich hervor, dass auch dem grössten Genie die Erfindungen nicht immer leicht werden, dass es oft lange und mühsam danach ringen muss.

Warum hat Beethoven eine Melodie in jenen Skizzen dreimal, auf verschiedene Weise gestellt, verändert?

Weil ihm die Erfahrung gelehrt, dass eine noch nicht genügende Melodie durch Aenderungen besser gemacht werden könne. Und so ist es in der That.

Es giebt keine, noch so-schlechte Melodie, die nicht durch Aenderungen — oft sehr geringe — in eine gute zu verwandeln wäre.

Wie das zu bewerkstelligen lässt sich dem Talent lehren; und dass es ohne diese Lehren und Uebungen manchmal gar nicht zur vollen Ausbildung in diesem Punkte, sehr oft erst nach jahrelangen vergeblichen Produktionen gelangt, mit diesen Lehren und Uebungen aber fast immer in überraschend kurzer Zeit, davon habe ich mich durch gar mannichfache Erfahrungen überzeugt, und werden sich hoffentlich die überzeugen, welche sich den folgenden Andeutungen gemäss üben wollen.

Man könnte wohl hier erst eine Erklärung erwarten, was denn eine gute, d. h. wohlgefällige und ausdrucksvolle Melodie sei. Aber mit Definitionen ist dem Schüler nicht gedient. Diesen muss man einen anderen Weg führen.

Ich beginne daher, dem Lernenden zunächst die Umwandlungsmöglichkeiten einer Melodie aus demselben Motivmaterial, und zwar an einer achttaktigen Periode zu zeigen, weil, was von dieser zu sagen, für alle möglichen Perioden gilt und für alle möglichen Melodien anzuwenden ist.

Zunächst sei wiederholt, was schon mehrfach ausgesprochen worden:

Es giebt keine Melodie von acht Takten, die aus lauter neuen, rhythmisch und tonisch durchaus von einander verschiedenen Motiven gewebt wäre, sondern in allen, ohne eine einzige Ausnahme, sind mehr oder weniger davon strenger oder freier wiederholt.

Nehmen wir nun als Beispiel zu unseren Erörterungen eine Melodie von Beethoven, das Thema zu dem ersten Satze seines *F*dur Quartetts Op. 59 vor.



In dieser Melodie sind vier rhythmisch und tonisch von einander verschiedene Motive, also vier Takte eigentliche Erfindung. Die folgenden sind nur freiere Wiederholungen der vorhergegangenen.

Aus diesen vier Motiven können Hunderte von verschiedenen Melodien gebildet werden, erstens. um eine noch unvollkommene Melodie in eine bessere zu verwandeln; und zweitens: um daraus thematisch gearbeitete Perioden für den Verfolg des Tonstückes zu gewinnen.

Bessere Melodien aus obigen Motiven zu bilden, als Beethoven gethan, kann uns nicht in den Sinn kommen. Aber die Umwandlungen, welche wir davon aufzeigen wollen, werden den Schüler befähigen, seine eigenen Melodien, wo sie ihm nicht genügen sollten, zu verbessern, und überhaupt seine Erfindungskraft ausserordentlich zu steigern. Sodann aber wird er durch seine Uebungen danach zugleich reichen Stoff für thematische Formung grösserer Tonstücke erhalten, welche, und wie zu benutzen er später lernen wird.

1. Man kann jedes einzelne Motiv als Modell nehmen und durch Fortführung desselben eine andere Melodie bilden.



Erläuterungen.

1. Ich habe über jede Bildung nur ein Beispiel gegeben. Es können aber aus demselben Motiv durch andere tonische Biegungen

---

*) Manche dieser Bildungen sind aus dem Quartett von Beethoven gezogen, dem Melodiefaden nach. Wie nützlich das für den Schüler noch in anderer Hinsicht ist, davon wird später die Rede sein.

unzählige immer sich von einander unterscheidende Melodien erzeugt werden. Z. B.

719.



Ferner sind die Motive, wie wir wissen, umgekehrt anzuwenden,

720.

und daraus neue Melodien zu bilden, wie z. B.:

721. u. s. w.,

oder sie sind auf die mannichfaltigsten Weisen abwechselnd, d. h. in ursprünglicher und in umgekehrter Gestalt zu benutzen. Z. B.

722. u.s.w.

2. In Beispiel 717 ist das dritte Motiv Beethoven's tonisch enger gebraucht. Wir wissen aus früheren Kapiteln, dass solche Veränderungen den Ursprung des Motivs nicht verwischen. Durch solche tonische Verengerungen oder Erweiterungen können aber wieder unzählige Nuancirungen der Melodien bewirkt werden. Z. B.

723.

3. Auch trennen kann man die Motive, auf alle Weisen, wo sie wieder einen Sinn für sich geben. So hat z. B. Beethoven aus dem zweiten und dritten Motiv folgendes gemacht:

724.

und daraus diese Melodie gestaltet:

725.



Uebungen.

Der Schüler erfinde sich eine Melodie nach der Konstruktion der obigen Beethoven'schen, d. h. eine, deren erster Satz aus vier verschiedenen Motiven besteht, welche im zweiten wiederholt werden. Er bilde dann nach der obigen ersten Maxime und allen darüber gegebenen Andeutungen aus jedem einzelnen Motive recht viele verschiedene Melodien.

2. Man nimmt zwei Motive der ursprünglichen Motive und bildet neue Melodien daraus.

a. Das erste und zweite Motiv als Modell verbunden und fortgeführt.



Hier ist die Ordnung der beiden Motive nach dem Thema beibehalten, nämlich 1 – 2. — Nun kann man aber zunächst die Ordnung umkehren und 2 – 1 nehmen. Z. B.



Beide Modelle kann man ferner umkehren, entweder mit beiden Motiven zugleich, —



oder nur mit einem:



Welche unendlichen Umwandlungen sind bis hierher schon möglich, wenn man bedenkt, wie tonisch verschiedene Biegungen man diesen Modellen und dadurch der ganzen Melodie geben kann. Z. B.

730.

Und doch stehen wir damit erst am A B C dieser wunderbaren Metamorphosenkunst!

Wir haben immer nur 1–2 oder 2–1 genommen und in derselben Ordnung fortgeführt. Wie können wir aber diese zwei Zahlen nur im Raume von acht Takten verschieden stellen!

Z. B. 1—1, 2—2, 1—1, 2—2.



Der Schüler begreift jetzt, wie die Sache gemeint ist; wir können uns daher von jetzt an in den Beispielen beschränken und brauchen nur Zahlenandeutungen zu geben. Er arbeite folgende Schema's mit seinen Motiven durch, und ersinne sich selbst weitere Motivmischungen und Ordnungen.

1—1—1—2, 1—1—1—2. 2—2—2—1, 2—2—2—1.
1—1—1—1, 2—2—2—2. 2—2—2—2, 1—1—1—1.
1—2—2—1, 1—2—2—1. 2—1—1—2, 2—1—1—2.
1—2—1—1, 1—2—1—1. 2—1—2—2, 2—1—2—2.

Ferner:

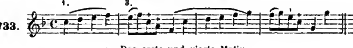
1—1—1—1, 1—1—2—2. 2—2—2—2, 2—2—1—1.

Und alle diese wieder mit den Umkehrungen, einzeln und zusammen!

Wir haben nur das erste und zweite Motiv mit einander verbunden. Die Beethoven'sche Melodie hat aber vier Motive.

Wir können also ferner verbinden:

b. Das erste und dritte Motiv.



c. Das erste und vierte Motiv.



d. Das zweite und dritte Motiv.



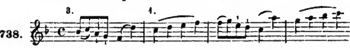
e. Das zweite und vierte.



f. Das dritte und vierte.



g. Das dritte und erste.



Und mit allen diesen verschiedenen Modellen können wir wieder alle die Veränderungen vornehmen, welche unter *a.* angedeutet worden!

3. Man kann die Motive der ursprünglichen Melodie nehmen und daraus neue Melodien nach allen den bisherigen Prozeduren bilden!

Der Schüler bedarf keiner Beispiele mehr, um die mannichfaltigsten Umwandlungen seiner ursprünglichen Melodie nach vorstehender Maxime vornehmen zu können.

Freiere Umwandlungen der Melodien durch neue Motivzuthat.

Alle bisherigen Veränderungen der einen Melodie wurden bewerkstelligt mit Beibehaltung der ursprünglichen Motive.

Man kann aber

4. mit ursprünglichen Motiven theilweise auch neue verbinden, z. B.



und mit solchen Bildungen wieder alle bisher aufgezeigten Veränderungen vornehmen!

Ich will nun einige von Beethoven in seinem Quartett verwendete Umwandlungen hersetzen, damit der Schüler sehe, dass die Sache in der Praxis wirklich vorhanden ist.

740. (2. 3.)

Hier ist das zweite Motiv ganz, das dritte halb genommen, das andere Motivmaterial zu dem Satze neu dazu erfunden.



Hier sind zwei Motive des Thema's benutzt nach der Ordnung: 1—4, 1—4, 1—1—1—1.

742. (1. 2. 1. variirt. 2. — 1. noch freier variirt. 4. 1. variirt.)

Hier ist ein neues vorgesetzt. Die Erklärung der anderen steht über der Melodie.



Hier ist 1–2 ganz, 3 nur halb von der ursprünglichen Melodie genommen, das Uebrige durch Fortführung des halben dritten Motivs gebildet, zuerst durch [musical notation], dann, wie die kleinen Einhakungen zeigen, durch das kleine Motivglied [musical notation].

Erläuterungen.

1. Mancher denkt vielleicht hier an Goethe's Wort: Rechnen ist nicht Erfinden. — Ich erinnere dagegen an desselben Denkers Ausspruch: »Es giebt vielmehr mechanische Hülfsmittel u. s. w.«, welcher diesem Bande als Motto vorgedruckt ist. Alle Meister haben an ihren Werken geändert, und mussten folglich Aenderungsmittel in ihrem Geiste vorräthig haben. Diese brachte aber keiner mit auf die Welt, er erwarb sie sich nach und nach durch Studium seiner Vorgänger und durch Uebung.

Rousseau erzählt in seinen Bekenntnissen, dass er eine Redeperiode oft eine ganze schlaflose Nacht hindurch in seinem Kopfe herumgewälzt habe, um ihr den rechten Ausdruck und Rundung zu geben. Beethoven's Skizzen zeigen, dass er es mit vielen musikalischen Gedanken ebenso gemacht.

Dies geschah, um eine Melodie, einen Gedanken »*meilleur*« zu machen, wie er in solchen Fällen hinschrieb, und dies ist der eine Vortheil, der aus obigen Umbildungsübungen unfehlbar erwächst.

Alle Tonmeister haben ferner ihre Werke thematisch ausgearbeitet, d. h. einen Gedanken, eine Melodie in vielen und verschiedenen Umwandlungen in demselben Stücke wiedergebracht. Je mehr Veränderungsmittel der Art in ihrem Geiste vorräthig lagen, desto mehr konnten sie verwenden. Und auch diese Kunst mussten sie früheren Meistern ablernen, welche durch vorstehende Uebungen ausserordentlich schnell erworben wird. Dies ist der zweite Vortheil.

2. Auf welche der obigen Melodiebildungen man hinblicken mag, ein Gesetz wird sich bei allen gleich erkennen lassen: das der Symmetrie. Entweder sind es Motive, die sich wiederholen und auf einander beziehen, oder Abschnitte, oder Sätze. Es giebt unter allen vorhandenen musikalischen Gedanken keinen einzigen, wo sich diese Symmetrie der Theile nicht zeigte, wenn man den Hauptmelodiefaden auszieht. Und wo ausnahmsweise ein solches Ebenmaass sich in der Hauptmelodie nicht vorfindet, liegt es im Akkompagnement, worauf wir später kommen werden. So viel Conventionelles es nun in der Musik auch geben mag, was den verschiedenen Zeiten und Völkern angehört, die Symmetrie ist unbestreitbar ein absolutes Kunstgesetz, was nicht in dieser oder jener Nation und

Zeitbildung, sondern in allen Menschen als ein Bedürfniss liegt. Selbst die unkultivirtesten und wildesten Völker haben in ihrer Musik bestimmten Rhythmus und Ebenmaass. Wer daher nur erst technisch eine wohlgefällige Melodie, einen musikalischen Gedanken bilden will, der wird sich diesem Gesetz fügen müssen. Es können allerdings auch hier zuweilen verwickeltere Konstruktionen gebracht werden, die der Meister der Abwechslung wegen nicht verschmäht; dem Schüler aber rathe ich dringend, bei seinen jetzigen Uebungen in der Melodie sich längere Zeit der einfachsten und symmetrischsten Verhältnisse zu befleissigen, um seinen Sinn dafür erst recht auszubilden.

3. Es sind bisher Melodien gezeigt worden, deren Motivmaterial bis zu vier verschiedenen Motiven stieg. Es giebt Melodien, die fünf, sechs, ja wohl sieben verschiedene Motive enthalten, *aber es giebt keinen musikalischen Gedanken, der lauter neue Motive hätte.* Hingegen enthalten viele Melodien weniger als vier verschiedene Motive; manche haben nur drei, oder zwei, oder nur ein Motiv, ja es giebt Melodien, *deren Modell nur aus einem Motivglied besteht.*

Man kann daher sagen: *die Melodien mit sehr vielen verschiedenen Motiven sind die selteneren, die mit wenigen Motiven die zahlreicheren.*

Der Schüler gehe nun zurück, untersuche noch einmal die Beispiele von S. 58 bis S. 61, lese die darauf folgenden Erläuterungen, und studire die Werke guter Meister auch in dieser Beziehung fleissig durch.

Tägliche oder stehende Uebungen.

Uebungen der vorgeschriebenen Art kann und soll der Schüler von nun an täglich machen. Wo er geht und steht, ist er fähig, ein Motiv, oder einige zu ersinnen, und daraus Hunderte von verschiedenen Melodien und musikalischen Gedanken überhaupt zu bilden. Oder gäbe es wohl einen Tag, wo sein Kopf nicht im Stande wäre, einige Melodien zu erzeugen, im schlimmsten Falle ein Motivglied? etwa: . Wer wäre nach den vorhergegangenen Uebungen nicht im Stande, es acht Takte hindurch fortzuspinnen durch Wiederholung? Z. B.



Was aber aus solchem kleinen Keime, zuerst durch melodische Bildung, dann durch Ausführung in der Partitur werden kann, zeigt die Stelle in dem Beethoven'schen Quartett *F* dur, Op. 59, dem sie entnommen.



Freilich kommt bei der Ausbildung solcher gering scheinenden Keime im Kunstwerke eine höhere geistige Thätigkeit mit in's Spiel. Aber ehe diese mit in's Spiel kommen kann, muss die Technik, muss das Handwerk erst tüchtig durchstudirt und durchgeübt sein. Es kann Einer das Tiefste und Schönste denken, fühlen, wollen, — was hilft es ihm ohne technische Ausführungsgewandtheit? Auf keinen Ausspruch in Kunsturtheilen stösst man häufiger als: man sieht wohl, was der Künstler gewollt hat, aber es wahr und schön herauszuprägen, ist ihm nicht gelungen, dazu fehlte ihm die technische Gewandtheit.

Folgt der Schüler den Anleitungen zur Melodiebildung, wie sie in diesem Kapitel gegeben worden, so wird er sich die nöthige Gewandtheit in dieser Beziehung erwerben, und dann werden ihm die späteren Lehren, welche ihn in das höhere künstlerische Schaffen einweihen sollen, wenn ihm nicht alles Talent mangelt, gewiss keine unüberwindlichen Schwierigkeiten darbieten.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Die Harmonisirung gegebener Melodien.

Der Schüler hat bisher seine begleiteten Melodien alle aus der Harmonie herausgebildet. Jeder ächte Komponist erfindet sie in der Regel nicht anders. Wenn er eine Melodie ersinnt, so geschieht es mit dem mehr oder weniger bestimmten Gefühl der dazu gehörigen Harmonie.

Allein abgesehen davon, dass der Komponist zuweilen fremde Melodien zu begleiten hat, so kann auch dieselbe Melodie auf sehr verschiedene Weise harmonisirt werden. In beiden Fällen muss er die Harmonie einer gegebenen Tonfolge anzupassen wissen. Wie dies geschieht soll jetzt gelehrt werden.

Leitereigene Harmonisirung gegebener Melodien.

In den drei Hauptdreiklängen, auf der ersten, vierten und fünften Stufe, liegen alle Töne der diatonischen Tonleiter.

	1 3 5		4 6 8		7 2
C:	*c—e—g*;	—	*f—a—c*;	—	*g—h—d*.
	1 3 5		4 6 8		7 2.
a:	*a—c—e*;	—	*d—f—a*;	—	*e—gis—h*.

Zu jedem Tone der diatonischen Tonleiter kann daher der eine oder andere Akkord gesetzt werden.

Nehmen wir *C*dur an, so kann gesetzt werden zu

C — der Dreiklang auf der ersten und vierten Stufe. In jenem ist *c* Grundton oder Oktave, in diesem Quinte.
D — der Dreiklang der fünften Stufe.
E — der Dreiklang der ersten Stufe.
F — der Dreiklang der vierten Stufe.
G — der Dreiklang der ersten und fünften Stufe.
A — der Dreiklang der vierten Stufe.
H — der Dreiklang der fünften Stufe.

Nimmt man den Dominantseptakkord dazu, so kann sein:

G — Grundton oder Oktave
H — Terz
D — Quinte
F — Septime
} des Dominantseptakkordes.

Danach sind die Töne der diatonischen Tonleiter so zu bezeichnen:



Nehmen wir eine einfache Melodie an, z. B.



so kann sie mit den bezeichneten Akkorden begleitet werden.

Wir setzen dazu nun den Bass, und zwar zuerst den Grundbass. Danach würde er nach beiden Bezeichnungsweisen so erscheinen:



NB. Das *f* im zweiten Takte kann in Beispiel 749 als Septime des Dominantakkordes begleitet werden, weil der Ton im nächsten Takte, *e*, die natürliche Auflösung desselben bringt. Aus demselben Grunde kann zu dem *h* im siebenten Takte der Dominantseptakkord gesetzt werden, denn es ist die Terz desselben und löst sich im letzten Takte als solche natürlich auf. Wo ein Ton zwar zum Septakkorde gehört, aber nicht als solcher fortschreitet, ist er natürlich nur mit einem Dreiklang zu begleiten.

Nach den drei Hauptdreiklängen können zu den Tönen der Scala zunächst auch die drei Nebendreiklänge auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe gesetzt werden.

Dann kann sein:

C — Terz des Dreiklangs auf der sechsten Stufe.

D — Grundton oder Oktave des Dreiklangs auf der zweiten Stufe.

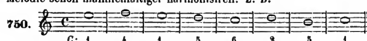
E — Grundton oder Oktave des Dreiklangs auf der dritten, Quinte des Dreiklangs auf der sechsten Stufe.

F — Terz des Dreiklangs auf der zweiten Stufe.
G — Terz des Dreiklangs auf der dritten Stufe.
A — Quinte des Dreiklangs auf der zweiten, Grundton oder Oktave des Dreiklangs auf der sechsten Stufe.
H — Quinte des Dreiklangs auf der dritten Stufe.

Wenn wir den Dreiklang auf der siebenten Stufe mit dazu nehmen, so kann sein:

H der Grundton oder die Oktave dieses Dreiklangs, *D* die Terz, *F* die Quinte desselben.

Gelegentlich diese Akkorde mit angewendet, können wir obige Melodie schon mannichfaltiger harmonisiren. Z. B.



Nun haben wir aber auch Nebenseptakkorde und Nonenakkorde. Der Schüler braucht sich nur die Scala mit denselben zu besetzen, um zu sehen, welche Akkorde der Art zu jedem Tone der Scala gesetzt werden können. Z. B. das *e* des ersten Taktes könnte gleich die Terz des Nebenseptakkordes auf der ersten Stufe sein und als solche auch begleitet werden, da sie sich natürlich im nächsten Takte auflöst; —

751.

allein erstens wäre der Eintritt dieses Nebenseptakkordes nicht vorbereitet, und zweitens fängt man auch ein Stück — wir wenigstens für jetzt — nicht anders als mit dem tonischen Dreiklang an. Aus diesem Grunde wäre obige Harmonisirung an diesem Orte nicht zu bringen. Dasselbe *e* wäre im dritten Takte als Septime des Nebenseptakkordes auf der vierten Stufe wegen der natürlichen Auflösung im vierten zu benutzen; —

752.

allein auch hier erlaubt das vorhergehende *f* im zweiten Akkorde keine Vorbereitung. Wäre dagegen die Melodie etwa so geführt: *e–e–d*, so könnte der Akkord recht gut angebracht werden, weil das erste *e* eine Vorbereitung zum zweiten erlaubt. Z. B.



Die Bezeichnung bezieht sich immer nur auf die Grundakkorde. Der Schüler weiss aber, dass die Harmoniefolgen sehr verschieden

behandelt werden, vermittelst der verschiedenen Umkehrungen. Die Gesetze, nach welchen Umkehrungen anzubringen, sind früher gegeben worden. Es kann daher dem Lernenden gar keine Schwierigkeiten bieten, eine Melodie in dieser Hinsicht mit verschiedenen Bässen zu begleiten. Z. B.

Die Melodie in Beispiel 747 verschieden begleitet nach der Bezeichnung in Beispiel 748.



Nach der Bezeichnung in Beispiel 749.



Mit Nebendreiklängen nach der Bezeichnung in Beispiel 750.



Mit dem Nebenseptakkord.

Anmerkung. Ich setze hier die Harmonien vollständig aus, damit der Schüler die Sache deutlicher erkenne.



An geeigneterer Melodie gezeigt.

Die obige Melodie lässt der Tonfolge wegen nicht viele Nebenseptakkorde zu, es kann aber viele geben, die solche Harmonisirungen möglich machen.

Z. B. nachstehende Tonfolge angenommen, so könnte sie auf verschiedene darunter stehende Weisen —



und auf noch manche andere harmonisirt, und jede Bezeichnung wieder mit verschiedenen Bässen, nach den verschiedenen möglichen Anwendungen der Grundakkorde und Umkehrungen begleitet werden.

Ganz dieselbe Prozedur kann man vornehmen, wenn die Melodie im Basse liegt; nur muss dann die Harmonie dazu so gewählt werden, dass immer eine gute Bassfolge zum Vorschein kommt. Z. B.

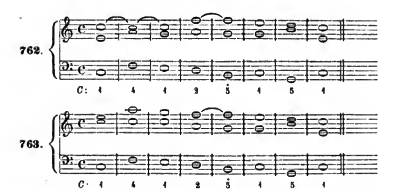
759. C: 1 4 1 2 5 1 5 1

welche etwa so mit einer Oberstimme zu begleiten wäre:



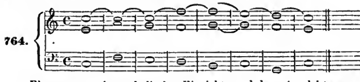
Eine dritte Stimme dazu.

Hierüber ist dem Schüler nichts Neues zu sagen, da er die Harmonien und Stimmen in mannichfaltigen Weisen regelrecht zu führen bereits früher sattsam geübt hat. Im Allgemeinen mag noch bemerkt sein, dass man mit der neu hinzutretenden dritten Stimme die Harmonien zu vervollständigen suchen und daher bei Dreiklängen den fehlenden dritten Ton, bei Septimen- und Nonenakkorden aber die wichtigeren, in ersteren die Terz, in letzteren Terz oder Septime bringen soll. Danach wären die beiden letzten Beispiele, 760 und 761, etwa auf folgende Weise mit einer dritten Stimme zu versehen.



Allein da ausser der Vervollständigung der Akkorde auch die wohlgefällige melodische Führung jeder Stimme, für sich betrachtet, mit zu berücksichtigen ist, so opfert man erstere Bedingung oft der letzteren auf, lässt Intervalle fehlen und verdoppelt andere dafür.

So ist in Beispiel 762 die zugefügte Mittelstimme im zweiten, dritten und vierten Takte etwas monoton, im sechsten, siebenten und achten Takte dagegen zu springend für den sanften Charakter des Ganzen; auch fällt der Sprung der Terz vom siebenten Takte zur Terz im achten wegen der durchsichtigen Harmonie unangenehm auf. Besser ist daher die folgende Führung dieser Stimme.



Ebenso wäre in melodischer Hinsicht, und dann im dritten und vierten Takte auch in harmonischer, die Führung der Mittelstimme in Beispiel 763 in folgender Weise besser.



Nach denselben Bedingungen kann nun der Schüler eine vierte Stimme hinzufügen, ohne dass es besonderer Beispiele bedürfte. Dabei mag er mit der gegebenen Stimme abwechseln, sie bald in die zweite, bald in die dritte Stimme legen, und die anderen Stimmen darüber und darunter hinzufügen. Die Prozedur und die Gesetze, nach denen es geschieht, sind immer dieselben.

Wie nun ferner solche einfachste Gestaltungen vermittelst der harmonischen Nebennoten, Durchgänge, Vorhalte, Vorausnahmen, in einer oder in mehreren, oder in allen Stimmen auf die mannichfaltigste Weise zu beleben sind, weiss der Schüler aus früheren Kapiteln, und wird es leicht bewerkstelligen können, wenn er die vorgeschriebenen Studien und Uebungen gehörig befolgt hat. Was Neues noch dabei zu lernen, wird weiter unten bei der Lehre von der Nachahmung gezeigt. Hier haben wir es nur mit der Harmonisirung zu thun.

Die Begleitung gegebener Melodien mit ausweichenden Harmonien.



Dieselbe Melodie, welche in Beispiel 754 in *C* dur leitereigen harmonisirt worden, ist es hier leitereigen in *A* moll.

Dies beruht auf dem Umstande, dass ein Ton zu sehr vielen und sehr verschiedenen Akkorden gehören kann.

Jenachdem wir nun einen Ton zu diesem oder jenem Akkorde, dieser oder jener Tonart gehörig betrachten, lassen sich zu jeder Melodie unzählige verschiedene Harmonien setzen. So können wir obige Melodie also auch mit vielen ausweichenden Akkorden begleiten.



Der Hauptgrundsatz hierbei ist kein anderer, als: die Harmonien müssen überall eine gute Verbindung mit einander zeigen. Dass dieser Grundsatz aber sehr verschieden aufgefasst und ausgeprägt wird, nach den verschiedenen Individuen, ist schon früher bemerkt worden.

Hauptübung.

Die Kunst, Melodien leitereigen und ausweichend auf die mannichfaltigsten Weisen zu harmonisiren, liegt in zwei Fähigkeiten. Erstens: jedem einzelnen Melodietone anzusehen, zu welchen Akkorden allen er gehören kann. Zweitens: welche Akkorde davon zu wählen sind bei mehreren nach einander erscheinenden verschiedenen Tönen, als einer Melodie, um überall gute Verbindungen der Harmonien zu erzielen.

Um das Erstere vollständig zu wissen, giebt es ein unfehlbares Mittel. Man besetzt alle Stufen der Dur- und Molltonarten mit ihren leitereigenen Nonenakkorden, und merkt auch die alterirten Akkorde dabei mit an. Darauf nimmt man irgend einen beliebigen einzelnen Ton, und untersucht, in wie vielen Akkorden er vorhanden ist, indem man erst auf jeder Stufe die drei unteren Töne, d. h. den Dreiklang, dann die vier unteren Töne, d. h. den Septakkord, und endlich den ganzen Nonenakkord betrachtet. Die Akkorde, in welchen der gesuchte Ton vorhanden, bringt man in eine besondere Tabelle, nun einzeln aufgeführt, Dreiklänge erst, dann Sept-, dann Nonenakkorde, fügt auch bei jedem die Umkehrungen dazu.

Hierdurch wird vor Augen gebracht, nicht allein, zu wie vielen Akkorden ein Ton gehören, sondern auch, in welchen verschiedenen Intervallenverhältnissen, d. h. hier als Grundton, dort als Terz, weiter als Quinte, Septime und None, er erscheinen und genommen werden kann.

Wenige Beispiele werden genügen, dies deutlich zu machen.



Angenommen den Ton c.

So sieht man ihn vorstehend zuerst als Grundton des tonischen Dreiklangs bei 1; in den Umkehrungen desselben ist er im Sextakkord die Sexte, im Quartsextakkord die Quarte.

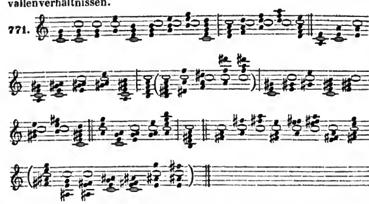
Man sieht ihn ferner als Grundton des Nebenseptakkordes auf derselben Stufe; in den Umkehrungen desselben als Sexte im Quintsext-, als Quarte im Terzquart-, als Sekunde im Sekundakkord.

Dieselbe Prozedur nimmt man nun mit dem Nonenakkord vor.

Hierauf gehen wir zur zweiten Stufe und machen es ebenso. Im Dreiklange liegt c nicht, wohl aber als Septime im Sept- und Nonenakkorde.

So fort durchsuchen wir jede Stufe jeder Dur- und Molltonart, und tragen in die Tabelle jeden weiteren Akkord ein, in welchem sich c vorfindet.

Nur nachstehende Bruchstücke zweier Dur- und Molltonarten vorgenommen, finden wir das c in folgenden Akkorden und Intervallenverhältnissen.



Setzt der Schüler diese Tabelle fort, so wird er sehen, zu wie manchem Akkorde noch der einzige Ton c gehören kann. Er thue dies nach und nach als eine Nebenarbeit, täglich etwas, mit allen Tönen der Scalen. Die Arbeit ist rein mechanisch, aber von grossem Nutzen, denn er wird dadurch gezwungen, sich alle Akkorde, auch die der entferntesten Tonarten, vor Augen zu führen, die ihm sonst in den Kompositionen selten begegnen.

Stehen dem Geübten durch dies Verfahren zu jedem einzelnen Melodieton eine Menge von Akkorden zu Gebote, so gilt es nun, zu mehreren Melodienoten aus jenem reichen Vorrathe diejenigen Akkorde auszuwählen, welche nicht allein unter sich eine gute Verbindung, sondern auch in Hinsicht auf den besonderen modulatorischen Zweck einfachere oder reichere Anwendung zulassen.

Dafür giebt es nun eine ganz vorzüglich fördernde Uebung, die auch an sich schon sehr interessant ist.

Der Schüler schreibe sich nämlich zunächst nur zwei Noten hin, z. B.

772.

und versuche dann, beide mit allen möglichen Akkorden, die eine gute Verbindung zulassen, zu begleiten. Z. B.



Hierauf lege er dieselben beiden Noten in die zweite Stimme, —

774.

dann in die dritte Stimme, —

775.

dann in den Bass —

776.

u. s. w.

und versuche stets alle brauchbaren Akkorde dazu zu setzen.

Andere Verbindungsgesetze entstehen, wenn die Melodienoten springen. Um sich in der Auffindung guter und mannichfaltiger Akkordfolgen dazu zu üben, harmonisire man nach und nach die verschiedenen Intervalle, zunächst die Terzen, —

Terzen. In der Oberstimme. Im Bass.

777.

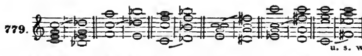
u. s. w.

und alle verschiedenen Fortschrittsweisen zweier Töne, ebenso auch als erste, dann als zweite Mittelstimme betrachtet.

Z. B. Quarten.

778. u. s. w.

Ferner nehme man nach und nach alle Intervalle der chromatischen Scala vor.



Anmerkung. Bei allen springenden Intervallen ist vor allem darauf zu sehen, dass die anderen Stimmen bei den gemeinsamen Tönen liegen bleiben, bei den nicht gemeinsamen die möglichst nächsten Schritte thun.

Durch die bisherigen Uebungen hat man gelernt, einer zweiten Melodienote die verschiedenen Harmonien, welche auf den Akkord der ersten Melodienote folgen können, anzusehen. Hierbei stand eine grosse Auswahl für den zweiten Akkord zu Gebote, denn es war keine Rücksicht auf eine weitere Folge zu nehmen.

Anders und beschränkter wird die Sache schon, wenn man drei Töne zu harmonisiren hat. Denn mancher Akkord, der zur zweiten Note, in Rücksicht auf den ersten, genommen werden konnte, ist nun, in Hinsicht auf den dritten, nicht mehr zu brauchen, weil er mit diesem keine gute Verbindung zulässt.

Man wähle also nun drei Melodienoten, zuerst stufen-, dann sprungweise fortschreitende, und nehme nach und nach alle die verschiedenen Prozeduren damit vor, welche soeben in zwei Tönen angegeben worden sind. Z. B.



Auch hier sieht man, dass gewisse bestimmte vierte Melodienoten folgen müssen, wenn dieser oder jener Akkord zur dritten genommen werden dürfte. Z. B. in der letzten Harmonisirung, wo die Melodie im Bass liegt, müsste der vierte Ton etwa *fis* sein, welcher dann zu harmonisiren wäre.

781.

Hat daher der Schüler alle Prozeduren mit drei Noten vorgenommen, so mache er sie sämmtlich auch mit vier Noten durch.

Kann er aber vier melodisch auf einander folgenden Tönen die verschiedenen dazu passenden Harmonisirungen ansehen, so werden ihm alle noch so langen Melodien keine Schwierigkeiten mehr bieten, denn die Sache bleibt immer dieselbe. Er hat sich dann nur eine Disposition im Ganzen zu machen, d. h. der Melodie anzusehen, in

welcher Haupttonart sie liegt und in welche Nebentonarten die einzelnen Phrasen moduliren können, was ihm bei den vorangegangenen Uebungen ganz leicht werden wird.

Eine ausserordentlich fördernde weitere Uebung ist nun auch:

Zu jeder Melodienote mehrere Akkorde zu setzen.

Man fange auch hier mit einer Note an, und setze erst zwei, dann nach und nach so viele Akkorde als möglich dazu, dann verbinde man eine zweite Melodienote damit, dann eine dritte, vierte, und verfahre ebenso. Z. B.

Eine Melodienote.



Zwei Melodienoten.



Ferner kann man nun auch Vorhalte, —



Wechselnoten, —



Durchgänge —



anbringen, und die Uebungen darin bis zu vier Takten steigern.

Auch die in gegenwärtigem Kapitel angegebene Uebungsmethode soll der Schüler eine Zeit lang zu einer stehenden machen. Thut er das, so wird er sich bald genug von ihrer ausserordentlich glücklichen Wirkung überzeugen.

Wir gehen nun zu einer anderen ebenfalls sehr wichtigen und interessanten Uebung über, und können danach getrost zur Komposition ganzer Tonstücke schreiten.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Die Nachahmung.

Wenn von einem Modell Sequenzen in derselben Stimme fortgeführt werden, nennen wir letztere Wiederholungen. Wenn die Sequenzen in anderen Stimmen erscheinen, sind es Nachahmungen.

Die Nachahmungen sind für thematische Arbeit ein Hauptmittel, verleihen allen Arten von Kompositionen einen grossen Reiz, und werden namentlich auch im Quartett sehr häufig angebracht.

Ehe wir daher an die Formung ganzer Tonstücke gehen, wollen wir erst die verschiedenen Arten von Nachahmungen kennen und schaffen lernen.

Es gehört zu einer Nachahmung, wie schon bemerkt worden, ein Modell und eine Sequenz in einer anderen Stimme, folglich wenigstens zwei Stimmen.

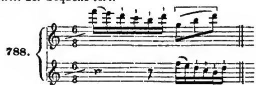
Die einfachste und leichteste Art ist, wenn die Stimme, welche das Modell vorträgt, beim Eintritt der Sequenz schweigt.

787.



Es kommen solche Bildungen in den Werken der besten Meister vor, und können zu anmuthigem Wechselspiel der Stimmen Gelegenheit geben. Im Ganzen werden sie am seltensten gebraucht. Gewöhnlich bricht das Modell nicht ab, sondern führt seine Stimme beim Eintritt der Sequenz fort.

788.



Was dann diese fortgeführte Stimme zu der Nachahmung hören lässt, nennt man Gegensatz. In vorstehendem Beispiel ist das eingehakte Motivglied der Gegensatz zu der darunter erscheinenden Nachahmung.

Die Nachahmungen sind unter mancherlei Gesichtspunkten zu betrachten, die wir jetzt entwickeln wollen.

Intervalleneintritt der Nachahmung.

Die nachahmende Stimme kann auf jedem Intervall eintreten, auf der reinen, auf der übermässigen Prime, auf allen Arten von Ober- und Untersekunden, Terzen, Quarten, Quinten u. s. w. Z. B.

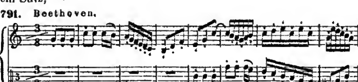


Kürze und Länge der Nachahmung.

Das Modell kann sein ein Motivglied, wie in Beispiel 788, ein Motiv, wie in Beispiel 789, ein Abschnitt, z. B.



ein Satz, —



und überhaupt jeder musikalische Gedanke, der einen auffass- und behaltbaren Sinn giebt.

Veränderungen der Nachahmung.

Das Modell kann nachgeahmt werden:



In der Verkleinerung.

794.

Auch mehrere dieser Veränderungen zugleich kann man anwenden. Z. B.

Nachahmung in der Verkleinerung und Gegenbewegung zugleich.

795.

Strenge und freie Nachahmung.

Wenn das Modell von der anderen Stimme genau mit denselben Intervallen und Intervallengrössen, die kleine Sekunde z. B. mit der kleinen Sekunde, die grosse Terz mit der grossen Terz nachgeahmt wird, ist es eine strenge Nachahmung, wie in Beispiel 789 bei *a.*, *b.* und *c.* zu sehen. Davon wird in einer späteren Lehre die Rede sein.

Freie Nachahmungen sind solche, wo das Modell nicht so streng in allen Intervallenschritten wiedergegeben, wo z. B. ein kleiner Sekundenschritt mit einem grossen, ein Terzenschritt mit einem

Quartenschritt u. s. w. nachgeahmt wird. Solcher Art sind die übrigen Nachahmungen in Beispiel 789.

Kanonische Nachahmungen.

Wenn die Nachahmung nicht allein das Modell, sondern auch den Gegensatz fortführt, wird sie eine kanonische genannt. Z. B.



Ein ganzes Stück so fortgeführt, heisst Kanon, dessen nähere Erklärung ebenfalls einer späteren Lehre vorbehalten bleiben muss.

Zahl der Stimmen.

Wie unter zwei, können auch unter drei, vier und mehr Stimmen Nachahmungen stattfinden. Z. B.





Doppelnachahmungen.

Sie entstehen, wenn zwei Modelle zugleich aufgestellt und nachgeahmt werden.



Die unendlich verschiedenen Anwendungen und Mischungen aller dieser Nachahmungsarten muss der Schüler in den Partituren der Meister studiren. Er wird namentlich in den Quartettkompositionen selten eine Seite finden, wo nicht eine oder die andere sich seinem Auge darböte.

Wir wollen nun die Regeln und Maximen angeben, welche bei solchen Gestaltungen zu berücksichtigen sind.

Uebungen in den verschiedenen Nachahmungen.

Zweistimmige.

Der Gegensatz in harmonischer Hinsicht.

In der zweistimmigen Nachahmung muss der Gegensatz eine gute zweistimmige Harmonie zum Modell bilden. Es ist über die Bedingungen einer solchen in dem Kapitel über die harmonische Figurirung

(S. 76 f., S. 107 f.) Einiges vorgebracht worden. Diese Setzweise wird jedoch dem Schüler in der Regel am schwersten. Wir wollen sie daher hier noch einmal, ausführlicher und auf andere Weise behandeln.

Da alle Akkorde nur unvollständig erscheinen können, so entsteht dadurch leicht Leere und Unbestimmtheit der Harmonie.

Das Hauptmittel, beide Mängel zu vermeiden, liegt in der Anwendung der harmonischen Figurirung, oder der gebrochenen Akkorde. Nehmen wir folgende Töne an:

800.

zu wie vielen Akkorden können sie gehören!

Begleiten wir dagegen die obere Stimme mit gebrochenen Akkorden, so lässt sich jede Harmonie ganz bestimmt darstellen. Z. B.

801.

Bei Anwendung der gebrochenen Akkorde, die dann natürlich auch mit Wechselnoten und Durchgängen ausgefüllt werden können, ist also die Schwierigkeit nicht so gross, wie früher schon bemerkt worden. Sie entsteht aber, wenn Note gegen Note einfach mit einem Akkordtone begleitet werden soll, und folglich nur zwei Töne des Akkordes erscheinen.

Hier sind nun folgende Bemerkungen zu berücksichtigen.

1. Die Intervalle, welche sich für die zweistimmige Setzweise am besten eignen und deshalb am meisten gebraucht werden, sind die kleine und grosse Terz, die kleine und grosse Sexte.

802.

Danach kommt die reine Quinte und die reine Oktave. Doch klingen beide schon harmonisch leerer, und sollen nur einzeln, zwischen den Terzen und Sexten zuweilen gebraucht werden. Z. B.

803.

Der Einklang giebt gar keine Harmonie, und ist nur am Anfange und zum Schluss eines Gedankens, oder vorübergehend in harmonischer Figurirung zu verwenden. Z. B.

804.

Die reine Quarte klingt als Akkordintervall leer. Sie kann nur entweder als harmonische Nebennote, wie bei *a.*, oder als Durchgang,

wie bei *b.*, oder als Vorhalt, unten oder oben, wie bei c. und *d.* erscheinen.



2. Ausserdem können alle übrigen Intervalle gebraucht werden, theils als wirkliche Akkordtöne, theils als Vorhalte, Wechselnoten und Durchgänge; doch gehören gewisse vorhergehende und nachfolgende Töne dazu, um sie als zu diesen verschiedenen Arten gehörend dem Ohr erkennbar zu machen. Alle Fälle anzugeben, ist nicht möglich; die nachfolgenden Beispiele aber werden genügen, den Schüler in den Gebrauch derselben einzuweihen.

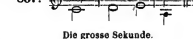
Die kleine Sekunde.



Bei *a.* als Vorhalt der Terz; bei *b.* als Sekundakkord des Nebenseptakkordes; bei c. als Vorhalt mit Auflösung auf einem zweiten Akkord, nämlich anstatt:



Die grosse Sekunde.



808.

Bei *a.* als Vorhalt; bei *b.* als Sekundakkord; als letzterer deutlicher durch eine zweite harmonische Note bei *c.*

Die übermässige Sekunde.

809.

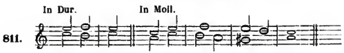
Nur als Vorhalt wie bei *a.* brauchbar. Sollte sie sich als Akkord wie bei *b.* auflösen, so geschähe es in das leere Intervall der Quarte; in letzterem Falle müsste ein zweites Akkordintervall folgen, wie bei *c.*

Die übermässige Quarte.

810.

Als Auflösung des Vorhaltes bei *a.*; als Akkord bei *b.* und *c.*

Die verminderte Quinte.



Die übermässige Quinte.



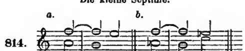
Bei *a.* und *b.* als Akkord, bei *c.* als Durchgang.

Die übermässige Sexte.



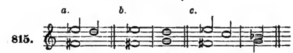
Besser bei *b.* mit zweitem Akkordton, als bei *a.*

Die kleine Septime.



Als Vorhalt bei *a.*, als Akkordnote bei *b.*

Die verminderte Septime.



Bei *a.* als Vorhalt; bei *b.* als Akkordnote; besser bei *c.* mit einem zweiten Akkordtone.

Die grosse Septime.



Bei *a.* als Vorhalt, bei *b.* als Akkord.

Die kleine None.

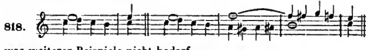
Wie die kleine Sekunde eine Oktave höher.

Die grosse None.



Nur als Vorhalt, aber mit fortschreitendem Bass in ein anderes Akkordintervall.

Als Wechselnoten und Durchgänge können, wie schon bemerkt, alle Intervalle vorkommen,



was weiterer Beispiele nicht bedarf.

Eintritt der Nachahmung.

Beim Eintritt der Nachahmung ist vorzüglich darauf zu sehen, dass das erste Intervall des Gegensatzes ein gutes Verhältniss zu jener bilde, und zugleich die Harmonie bestimmt ankündige.

Deshalb vermeide man die kleine Sekunde, mehr aber noch die reine Quarte und grosse Septime; denn diese drei Intervalle klingen leer und harmonisch unbestimmt.

Also zu vermeiden.



Die Eintritte in sämmtlichen früher angeführten Beispielen von Nachahmungen zeigen gute und bestimmte harmonische Verhältnisse.

Die Fortführung des Gegensatzes.

Zweierlei ist hierbei zu berücksichtigen.

Erstens soll der Gegensatz rhythmisch mit der Nachahmung kontrastiren, und zweitens als Anhang des Modells mit diesem zusammen eine gute Melodie bilden.

Was den ersten Grundsatz betrifft, so kommen in den modernen Kompositionen der besten Meister allerdings Stellen vor, die demselben widersprechen, wo nämlich der Gegensatz dieselbe rhythmische Figur hat, wie z. B.:



Allein erstens sind diese Nachahmungen doch die selteneren; die rhythmisch verschiedenen werden häufiger angewendet, klingen interessanter, haben mehr Reiz durch den Kontrast, und zweitens bietet ihre Verfertigung gar keine Schwierigkeit. Der Schüler soll aber nur üben, was er noch nicht kann, und darum bei seinen Nachahmungen rhythmisch kontrastirende Gegensätze stets versuchen.

Den zweiten Grundsatz anlangend, so lassen sich positive Regeln darüber nicht geben. Man kann etwa sagen: der Gegensatz soll zu dem Modell, als melodischer Anhang zu diesem betrachtet, — nicht zu heterogene Figuren bringen, so dass sich eine gewisse Einheit des Charakters der ganzen Melodie zeigt. Aber damit ist dem Schüler, wie mit allen Definitionen, auch hier wenig geholfen, denn wenn der Gegensatz zum Modell rhythmisch kontrastiren soll, so hat er auch andere Figuren zu bringen. Der Lernende muss daher das Wesen der Gegensätze in dieser Beziehung wie in jeder anderen an vielen guten Gestaltungen der Meister studiren. Als Anleitung dazu mögen einige Beispiele folgen.

821.



In vorstehender Nachahmung aus dem Adagio des Beethoven'schen *F* dur Quartetts, Op. 59, sind beide Forderungen erfüllt. Betrachtet man die Nachahmung in der Oberstimme — im dritten und vierten Takte — und den Gegensatz dazu im Cello, so erkennt und fühlt man die rhythmische Verschiedenheit. Sieht man auf die untere Stimme allein und verfolgt ihren Gang vom Anfang bis zum Ende für sich, so wird man eine schöne, einheits- und ausdrucksvolle Melodie nicht vermissen. Sie wandelt so bestimmt für sich hin, als hätte sie harmonisch wie melodisch sich nach einer zweiten Stimme gar nicht zu richten.

Dies ist die Hauptbildungsmaxime für alle Gegensätze, die mit dem Modell kontrastiren sollen.

Es können natürlich ausser den Stimmen, welche die Nachahmungen bringen, auch noch andere als blosse Begleitung dazu gesetzt werden. Haben auch diese ein bestimmtes und gegen die Nachahmungen kontrastirendes Wesen, so wird die ganze Gestaltung um so interessanter.

Folgende dreistimmige Nachahmung mit einer Nebenstimme in der ersten Violine aus dem Quartett Nr. 8, Op. 59, von Beethoven ist ein schönes Beispiel zu dem eben Ausgesprochenen.

Adagio.

822.

espress.

espress.

espress.

Die harmonische Unterlage der Nachahmung.

Im Allgemeinen ist als Grundsatz anzunehmen, dass das harmonische Verhältniss des Modells sich bei der Nachahmung wiederholen soll. Ruht z. B. das Modell auf einem Akkorde, so soll die Nachahmung auch nur einen als harmonische Unterlage haben. Der Akkord der Nachahmung kann dabei derselbe, oder ein anderer sein.

In Beispiel 822 hat das Modell einen Akkord zur harmonischen Unterlage, und jede Nachahmung auch: 1 5̇ 1 5̇.

Hat das Modell zwei Akkorde, so soll auch die Nachahmung zwei haben.



Man sieht aus vorstehendem Beispiele, dass es auf den gleichen symmetrischen Wechsel der Akkorde, nicht auf die gleiche Modulation ankommt. Bei *a.* wie bei *b.* hat jede Hälfte des Taktes einen

andern Akkord, die Modulation aber ist in beiden Abschnitten verschieden.

Was bei zwei Akkorden, ist auch bei drei und mehreren zu beobachten.

Allerdings weichen die Meister von dieser Maxime ab und harmonisiren zuweilen die Nachahmung mit mehr Akkorden als das Modell. Z. B.

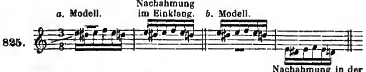


Hier ruht das Modell auf dem tonischen Dreiklange allein, während die Nachahmungen in der Ober- und Unterstimme mit mehreren Akkorden begleitet sind. Der Schüler möge auch diese Verschiedenheiten üben, aber erst, wenn er sich in den oben angegebenen Weisen gehörig ausgebildet hat.

Sagen wir nun noch, dass alle modulatorisch guten Akkordfolgen zum Eintritt einer Nachahmung benutzt werden können, so wird der Schüler die Bemerkungen beisammen haben, welche bei solchen Gestaltungen zu berücksichtigen sind, und er kann an die Uebungen der verschiedenen Arten gehen, nach folgender Methode.

Die zweistimmige Nachahmung auf einem, und zwar demselben Akkorde, welcher dem Modell zu Grunde liegt.

Der Schüler erfinde sich ein Modell und setze dann die Nachahmung in eine andere Stimme, zuerst in demselben Intervalleintritt, d. h. im Einklang, oder als Oktave. Z. B.



Alsdann führe er das Modell weiter nach den Gesetzen der zweistimmigen Setzweise überhaupt und mit Berücksichtigung der Maxime für einen guten Gegensatz in rhythmischer und melodischer Hinsicht. Z. B. obige beiden Gegensätze bei *a.* und *b.* etwa so:



Hierbei wird der Schüler gleich bemerken, wie viel auf die letzte Note des Modells ankommt, in der Hinsicht, dass sie einen natürlichen Fluss in das erste Intervall des Gegensatzes haben kann. Wäre z. B. die letzte Note des Modells in vorstehendem Beispiel (anstatt *d*) *c*,—

827.

so wäre der melodische Fortschritt schon etwas steifer, während oben bei 826 das *d* ganz natürlich in das *c* herunter tritt.

Man muss daher bei Erfindung des Modells immer schon die Art des Eintritts der Nachahmung, dem Akkord und Intervall nach, im Sinne haben, um sich bei jenem nach diesem richten zu können.

Hat der Schüler sich so an Nachahmungen auf demselben Akkorde und mit demselben Intervalleintritt geübt, so versuche er:

a. Eintritte auf demselben Akkorde, aber in anderen Intervallen. Z. B.



b. Eintritte auf einem anderen Akkorde. Z. B.

Um aber solchen kleinen Gestaltungen mehr Befriedigung für das Gefühl zu verleihen, gebe man ihnen einen Anhang und Abschluss. Z. B. die Nachahmung bei *a.* in Beispiel 829 könnte man so fortführen:



Dadurch übt sich der Schüler nicht allein, das Ende seines Modells so zu bilden, dass es ungezwungen in ein günstiges Intervall für den Eintritt der Nachahmung geht, sondern auch, dass die Nachahmung in einem Intervall gewählt wird, welches dem Ende der Nachahmung wieder eine weitere gute Fortsetzung erlaubt. So wäre gegen das Modell und den Eintritt der Nachahmung bei *b.* in Beispiel 829 nichts einzuwenden, wenn der Abschnitt so schliessen könnte. Da aber noch etwas folgen muss, um einen Abschluss zu gewinnen, der zweite Akkord weiter nach dem tonischen Dreiklang von *F* treibt, das *e* in der Oberstimme somit nach *f*, die Akkordnote *b* in der Unterstimme nach *a* strebt, das *a* aber schon da ist und folglich im dritten Takte wieder erscheinen müsste, wie bei *c.*, so entstände hier melodische Steifheit. Aus diesem Grunde wäre der Eintritt in der Oktave der Unterquarte nicht gut gewählt, und es wäre dafür ein anderer auf

einem Intervalle zu suchen, der eine fliessendere Auflösung erlaubte, z. B. der in der Oktave der Unterterz.

831.



Dies ist die Erfindungsprozedur für alle Arten von zweistimmigen Nachahmungen, wie sie früher aufgezeigt worden, sie mögen in der gleichen oder in der Gegenbewegung, in der Vergrösserung oder Verkleinerung erscheinen sollen.

Hat der Schüler sie nun durchgeübt, so möge er Nachahmungen zwischen zwei Stimmen mit begleitenden Nebenstimmen versuchen, wie sie in den Werken der Meister öfter, als rein zweistimmig erscheinen. Hier ist die Schwierigkeit nicht so gross, weil man auf gute zweistimmige Harmonie nicht Rücksicht zu nehmen hat, da die anderen Stimmen die fehlenden Intervalle ergänzen können.

Die Gestaltungen der Art sind unendlich, müssen in den Musterkompositionen aufgesucht, ihre Bildungsmaximen sich zum Bewusstsein gebracht, und danach fleissige Uebungen angestellt werden.

Ein Beispiel wird genügen, zu zeigen, wie die Sache gemeint ist.

Aus Beethoven's erstem Quartett.
Adagio affettuoso ed appassionato.

832.

Modell.

Nachahmung.

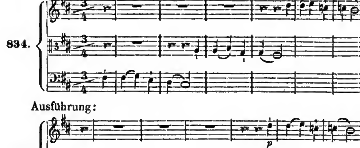
Dreistimmige Nachahmungen.

Die Prozedur bleibt dieselbe. Zuerst wird das Modell erfunden und in eine Stimme gesetzt. Dann bestimmt man eine gute Akkordfolge für die Nachahmung in der zweiten und dritten Stimme. Hierauf sucht man die geeigneten Intervalle für die Eintritte der Nachahmungen, und endlich führt man alle Stimmen melodisch gut fort. Z. B.



Skizze der Nachahmungen:

Beethoven.
Allegro.



Ausführung:



Auf dieselbe Weise werden vier- und mehrstimmige Nachahmungen, welcher Art sie seien, erfunden, angelegt und ausgeführt.

Zum Schlusse dieser Bemerkungen möge noch ein Beispiel folgen, wie aus dem geringen Keime des Motivs einer Melodie die interessantesten Nachahmungen gebildet werden können.

Auf S. 252, Beispiel 714, ist die Thema-Melodie zu dem ersten Satze des Beethoven'schen *F*dur Quartetts zu sehen. Das Motiv besteht aus den vier Viertelnoten:



Auf S. 253, Beispiel 715, ist durch Fortsetzung dieses Motivs eine Melodie von acht Takten entstanden.

Diese Motive erscheinen dort in derselben Stimme und sind deshalb nur Wiederholungen.

Beethoven hat sie aber in verschiedene Stimmen vertheilt und dadurch Nachahmungen hervorgebracht, nach folgender Ordnung.



Nun galt es, ein interessantes Gewebe der anderen Stimmen dazu zu setzen. Es standen dem geübten Meister unerschöpfliche Mittel dazu zu Gebote. Er konnte zunächst bloss einfache Harmonien hinzufügen. Z. B.:



Er wollte aber ein lebhafteres und kontrastirenderes Stimmenspiel, und zwar in einer zweiten Nachahmung hervorbringen. Dazu bedurfte es eines zweiten Motivs. Er wählte folgendes,



welches er dann gleichfalls in den verschiedenen Takten des Entwurfes Beispiel 837, wo die Stimmen noch schwiegen, vertheilte.

Hierdurch kam folgende schöne Gestaltung zum Vorschein.

840.

Was ist Erfindung, im strengeren Sinn genommen, in dieser Periode!

Nichts!

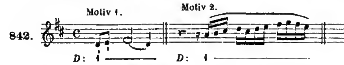
Denn das eine Motiv in Viertelnoten ist, wie man weiss, aus dem Thema genommen, und auch das zweite, in Achteltriolen, war früher schon in ähnlicher Weise mehrfach vorhanden. Z. B. in folgender:

841. 

Der Meister schuf also eine neue Gestalt in Nachahmungen dadurch, dass er zwei, früher einzeln nach einander erschienene Motive zusammen brachte und gemeinschaftlich fortführte.

Will nun der Schüler ähnliche Bilder hervorbringen, zunächst jetzt nur noch als einzelne Uebungen in solch polyphoner Setzweise, was hat er zu thun?

1. Er erfindet über dieselbe Akkordunterlage zwei rhythmisch und tonisch verschiedene Motive. Z. B.



2. Er entwirft sich eine Harmoniereihe von einigen Takten mit symmetrischem Wechsel der Akkorde nach den oben angegebenen Grundsätzen, z. B.

D: 1, 1, 5 | 5 |

3. Er bringt das erste Motiv nach diesem Harmonieschema in verschiedene Stimmen, wie etwa bei *a.*, setzt dann das zweite dazu, etwa wie bei *b.*, und füllt endlich die Harmonie aus, etwa wie bei *c.*, mit Rücksicht auf den natürlichen Stimmenfluss.



Auf diese Weise nun übe sich der Schüler fleissig, wie ihm schon mehrfach empfohlen, in allen Arten von Nachahmungen fort, bis ihm das mechanische Verfahren dabei so geläufig geworden, dass er kaum noch besonders daran zu denken, dass er nicht mehr mühsam dabei zu rechnen braucht, dass sich die künstlichsten Kombinationen leicht wie von selbst in seinem Kopfe erzeugen, und sie ihm dienstbar werden für höhere Befehle, welche der ausgebildete schaffende Künstlergeist ihm später diktiren mag.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Die Formen des Quartetts.

Vorbemerkung.

Man sagt in Bezug auf die Formen des Quartetts gewöhnlich: der erste Satz, der zweite Satz, u. s. w. Da wir aber bisher unter diesem Worte nur einen Bestandtheil der einfachen Periode, nämlich zwei verbundene Abschnitte, oder den Motivinhalt von vier Takten verstanden haben, so wollen wir diese Bedeutung festhalten und das, was gewöhnlich Satz in dem oberen, ersten Sinn genannt wird, mit dem Worte Form bezeichnen. Wir sagen daher nicht erster, zweiter Satz, sondern erste, zweite Form des Quartetts, u. s. w.

Bestandtheile jeder musikalischen Form.

Es ist gezeigt worden, wie aus zwei verbundenen Motiven ein Abschnitt, aus zwei Abschnitten ein Satz, aus zwei Sätzen eine einfache achttaktige Periode entstand. Das Motiv konnte in kleinere Theile zergliedert werden, welche wir Motivglieder nannten. Ferner entstand aus der Verbindung von zwei einfachen Perioden eine zusammengesetzte oder eine Periodengruppe. Fügt man nun weiter zwei oder mehrere Periodengruppen an einander, so wird daraus ein Theil, und verbindet man endlich zwei oder mehrere Theile, so entsteht eine ganze Form.

Dies sind hinsichtlich der äusseren Konstruktion im Allgemeinen die Bestandtheile einer jeden grösseren Instrumentalkomposition, wie sie der Reihe nach im Geiste des Komponisten sich erzeugen und an einander fügen zu einem zusammenhängenden Ganzen. Also tabellarisch dargestellt:

Motivglied.
Motiv.
Abschnitt.

Satz.
Einfache Periode.
Zusammengesetzte Periode, oder Periodengruppe.
Theil.
Form.

Jeder einzelne Bestandtheil ist verschiedener Modifikationen, Veränderungen fähig, wodurch eine grosse Mannichfaltigkeit der Formen möglich wird. Wir wollen von diesen allen zunächst nur die Veränderungsfähigkeit der einfachen achttaktigen Periode aufzeigen, weil viele Vermannichfaltigungsweisen der anderen Bestandtheile daraus fliessen, oder sich doch in Bezug darauf mit wenigen Bemerkungen deutlich machen lassen.

Die einfache Periode kann verkürzt und verlängert werden.



Vorstehende Periode hat nur sechs Motive, und ist also eine zu sechs Takten verkürzte.

Ihre Konstruktion ist auf dreierlei Weise zu erklären. Man kann sagen:

1. Die beiden Sätze sind dadurch verkürzt worden, dass anstatt des zweiten und vierten Abschnittes nur ein Motiv erscheint, wie bei *a.*; oder:

2. Die beiden Sätze sind dadurch verkürzt worden, dass anstatt des ersten und dritten Abschnittes nur ein Motiv erscheint, wie bei *b.*; oder endlich auch:

3. Die Periode besteht nur aus zwei Abschnitten, wovon jeder um einen Takt verlängert worden, wie bei *c.*

Dabei ist die Motiveintheilung verschieden zu nehmen, wegen des Auftaktes, was keiner Erklärung bedarf, da darüber bereits früher die nöthigen Erörterungen gegeben worden sind.

Welche von diesen Erklärungen man wählen will, ist einerlei, denn nach jeder kann der Schüler ähnliche Gestaltungen hervorrufen.

Will man solche Perioden schärfer, unzweideutiger konstruiren, so giebt es dafür Mittel genug. Z. B.

Andante.

845.

Hier wird man über die Eintheilung nicht in Zweifel sein, und sie der Einhakung gemäss empfinden.

Wollen wir die im zweiundzwanzigsten Kapitel angegebenen Umwandlungsmittel einer Melodie anwenden, so ist diese Periode noch auf gar verschiedene Weisen zu konstruiren, z. B.



Auch hier ist noch eine Menge verschiedener Konstruktionen möglich, wie der Schüler weiss, und zur Uebung weiter versuchen mag.

Siebentaktige einfache Periode.



Solche zu sieben Takten verkürzte einfache Perioden kommen öfter in obiger Endigungsweise vor. Der Schluss oder Halbschluss nämlich fällt in den Anfangstakt der nächsten Periode, wird von dieser gleichsam weggefangen und zum eigenen Anfang benutzt.

Verlängerte einfache Perioden.

Zu zehn Takten.

Beethoven.
Scherzo.

850.

Hier ist die Periode durch einen angehängten Abschnitt verlängert, wie die Einhakung zeigt.

Zu neun Takten.

Dieselbe Periode kann zu einer neuntaktigen gemacht werden, wenn man den zehnten Takt, den Schluss, gleich zum Anfang einer neuen Periode benutzt. Z. B.



Auch dreizehn-, ja vierzehntaktige Perioden kommen vor, die man unter die einfachen bloss verlängerten zählen muss. Doch gehören sie öfter schon unter die zusammengesetzten oder Periodengruppen, d. h. unter solche, wo die eine Periode als die Wiederholung einer vorhergehenden sich kundgiebt. Der Unterschied zwischen einfachen verlängerten oder zusammengesetzten Perioden bei gleicher Taktzahl fällt fast stets gleich in's Auge, und wird sich noch oft genug im Verfolg dieses Werkes herausstellen.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Die Komposition der Menuett oder des Scherzo eines Quartetts.

Der Schüler kennt nun verschiedene Arten der einfachen Periode, und ist damit schon im Stande, die Komposition eines Scherzo oder einer Menuett zu einem Quartett zu beginnen.

Wir nehmen gleich ein Beispiel in möglichst kurzer Form für den Anfang her, analysiren es, und geben die Methode an, wie man ähnliche Stücke danach komponiren, d. h. zusammensetzen kann.

Der Anfang der Menuett besteht oft nur aus einer einfachen Periode von acht Takten, —



welche wiederholt wird, und folglich für das Gehör eine zusammengesetzte, eine Doppelperiode, oder Periodengruppe giebt. Diese erste Gruppe nennen wir **die Themagruppe**, welche hier, in der kleinen Menuettform, zugleich den ersten Theil derselben bildet.

Auf den ersten Theil folgt ein zweiter, der zwei Periodengruppen enthält. Die erste davon bringt mehr oder weniger Perioden, **deren Melodien aus dem Melodiematerial des ersten Theils oder der Themagruppe nach den Veränderungsweisen gewoben sind, welche wir in dem Kapitel über die Veränderungen der Melodie angedeutet haben.** Wir nennen sie die thematisch gearbeitete, oder **Mittelsatzgruppe.**

Mittelsatzgruppe der obigen Menuett.

Erste Periode.
1. 2. 3. 4. 5.
855.
6. 7. 8.
Zweite Periode.
1. 2. 3. 4.
5. 6. 7. 8. 9. 10.
Dritte Periode.
1. 2.
3. 4. 5. 6.

Die zweite Gruppe wiederholt die Themagruppe, meist jedoch in verlängerter Gestalt und mit mancherlei weiteren Veränderungen, welche später angedeutet werden sollen. Wir nennen sie die Repetition.

Repetitionsgruppe.



Dieser ganze zweite Theil wird in der Regel ebenfalls wiederholt, wie die Wiederholungszeichen angeben.

Analyse der Mittelsatzgruppe.

Periodenzahl und Grösse.

Sie ist aus drei einfachen Perioden zusammengesetzt, wie die Einbakung zeigt. Die erste hat acht, die zweite zehn, die dritte sechs Takte. Dies giebt Mannichfaltigkeit der Perioden hinsichtlich ihrer Grösse oder ihres Umfangs.

Die thematische Arbeit in der Melodie.

Die erste Periode hat das Anfangsmotiv des Thema's mit dem Auftakt, daran schliesst sich ein zweites, neues Motiv, welches der dritte Takt wiederbringt, dann kommt im vierten Takte ein neues Motiv; die Takte fünf, sechs und sieben bringen das erste Themamotiv, und das Viertel im achten Takt schliesst diese Melodie ab. Die zweite Periode ist eine in der Melodie ziemlich genaue Wiederholung der vorhergehenden, nur in einer anderen Tonart, und am Schlusse durch drei einfache Motive verlängert. Die dritte Periode bringt den zweiten Abschnitt des Thema's, und die anderen Takte spinnen das zweite Motiv dieses Abschnittes fort bis an's Ende.

Weitere thematische Arbeit darin.

Mit der blossen Umwandlung der Melodie — des Melodiefadens — begnügt sich der gute Komponist nicht, er wendet auch alle anderen Elemente der Musik verschieden mit der ursprünglichen oder Themagestaltung an, um die Mannichfaltigkeit der Veränderung zu steigern.

1. In anderen Tonarten. So liegt die erste Periode zumeist in *F* moll; die zweite in *Des* dur; die dritte auf der Dominante und Tonika von *C* moll, in der Form einer Halbkadenz zurückleitend in die Haupttonart, in welcher die Repetition erscheint.
2. Er harmonisirt die umgewandelte Melodie auch anders.
3. Er vertheilt sie in verschiedene Stimmen.
4. Er giebt ihr andere Begleitungsfiguren, und ertheilt ihr dadurch
5. auch andere Instrumentation, anderen Klang.

Um den Raum zu sparen, lasse ich die Beispiele zu den Punkten 2, 3, 4 und 5 hier weg, da ich bei der Methode der Erfindung für den Schüler sie bringen muss, und einleuchtender darstellen kann.

Analyse der Repetition.

Die erste Periode wiederholt das Thema, aber zu zehn Takten erweitert durch Wiederholung des zweiten Abschnittes und durch Einschieben der wiederholten Motive des zweiten und dritten Taktes der ersten Periode des Mittelsatzes in der Gegenbewegung. Die zweite Periode ist eine angehängte Schlussperiode, gewebt zum grössten

Theil aus dem vierten Motiv des Thema's, und vermannichfaltigt zum Theil durch die oben unter 2., 3., 4., 5. angegebenen thematischen Veränderungsmittel.

Das Trio.

Es besteht ebenfalls, wie die Menuett, aus zwei Theilen, und wird nach denselben Gesetzen konstruirt wie diese. Nur wählt der Komponist dazu in der Regel eine andere verwandte Tonart und verleiht ihm einen anderen Charakter, um einen angenehmeren Kontrast hervorzubringen.

Erste Methode der Komposition einer Menuett.

Der Schüler soll nun selbst eine Menuett komponiren.

Die erste Prozedur ist die Erfindung eines Thema's, einer Melodie, aus welcher das übrige Ganze durch thematische Arbeit herausgesponnen wird.

Nun weiss man, dass es keine Melodie, keine Periode von acht Takten giebt, die lauter neue, von einander verschiedene Motive enthält, sondern dass in jeder Modelle und Sequenzen der letzteren anzutreffen. Man weiss auch, dass eine ganze Melodie durch Wiederholung eines Motivgliedes, oder eines Motivs, oder eines Abschnittes u. s. w. zu bilden ist. Wir nehmen an, der Schüler wolle eine achttaktige Melodie, ein Thema aus drei verschiedenen Motiven spinnen.

Er suche demnach drei solche Motive im $^{3}/_{4}$ Takt, z. B. in *D* dur, zu erfinden, abgesondert für sich, ohne noch an ihren Zusammenhang zu denken. Z. B.

a. Erstes Motiv. *b.* Zweites Motiv. *c.* Drittes Motiv.

857.

Eine solche Erfindung einzelner Takte, Motive, denke ich, wird keinem Schüler Mühe kosten, wenigstens habe ich noch keinen gefunden, dem solche kleine Dinger nicht gleich dutzendweise aus dem Kopfe auf's Papier gefallen wären.

Was hat der Lernende nun zunächst zu thun?

Durch Wiederholung dieser Motive, durch Sequenzen eine zusammenhängende Melodie von acht Takten zu bilden.

Eine?

Wenn der Schüler die Maximen, welche in dem Kapitel über die Bildung und Umwandlung der Melodien angegeben, nur einigermassen aufmerksam durchgelesen und Uebungen danach angestellt hat, so ist er im Stande, H u n d e r t e von Melodien aus obigen drei Takten, alle aus demselben Motivmaterial und jede doch wieder anders, hervorzurufen.

Dies bedarf keines Beweises und keiner neuen Beispiele mehr. Wir nehmen daher gleich eine Bildung aus obigen Motiven in folgender Weise an.



Was hat der Schüler zunächst zu thun?

Diesen Melodiefaden gleichsam in Scene zu setzen, d. h. ihn zu instrumentiren, mit Harmonie und Akkompagnement zu versehen.

Nach den vorangegangenen harmonischen Uebungen wird der Schüler seine Melodien gar nicht anders als auf dem Grunde von bestimmten Harmoniefolgen erfinden können; sollte ihm aber auch hier und bei manchen Melodienoten eine bestimmte Harmonie dazu noch nicht vorgeschwebt haben, so ist er durch die Uebungen in der Begleitung von Melodien hinlänglich befähigt, das Mangelnde zu ergänzen. Wir nehmen an, er habe die Akkorde zu seinem Thema so bestimmt, wie sie in dem folgenden Beispiel 859 bezeichnet sind.

Nachdem dies geschehen, hat er also das Akkompagnement dazu zu setzen. Aber wer zwingt ihn, bevor er das versucht, den Melodiefaden genau so, wie er ihn für eine Stimme entworfen, auch für sie bei der Ausführung in der Partitur zu behalten? Kann er die Melodie nicht an verschiedene Stimmen vertheilen?

Wir nehmen an, er thue das, und geben dem Thema in der Ausführung folgende Gestalt.



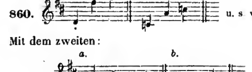


Hiermit ist der erste Theil der Menuett, die Themagruppe, geboren, erzogen und ausgebildet.

Nun soll der Schüler aus diesem Material den thematischen Mittelsatz gewinnen. Er mache dazu folgende Vorversuche.

1. Nehme er melodische Umwandlungen mit dem Thema vor, und zwar mit jedem Motiv einzeln. Z. B.

Mit dem ersten:



Anmerkung. Das Motiv bei *b.* ist die rückgängige Wiederholung des Motivs bei *a.* Auch solche melodische Umwandlungen kommen zuweilen vor, doch selten, einmal, weil sie nicht leicht zu erkennen sind, und sodann auch, weil sie oft eine unmelodische, gezwungene Gestalt dadurch erhalten.

Mit dem dritten:

862.

2. Verbinde der Lernende sodann diese verschiedenen Motive mit einander, z. B.

das dritte mit dem zweiten:



3. Endlich bilde er daraus den Melodiefaden für den Mittelsatz, in dem er einige verschiedene Perioden, in anderen, bei so kleinen Formen nahverwandten, Tonarten, an einander reiht.

Wir wollen, um unsere erste Arbeit der Art kurz und leicht zu machen, den Mittelsatz nur aus einer einfachen Periode bestehen lassen. Z. B.



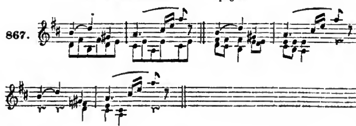
Daran hänge er dann die Repetition, in einfachster Form, etwa so:



Nun sollen auch diese Melodiezeichnungen in der Partitur ausgeführt werden. Die Aufgabe ist, da sie als solche in allen drei Gruppen sich sehr ähneln, durch verschiedene Anwendung der anderen thematischen Mittel, als andere Vertheilung an die Stimmen, andere Harmonien, anderes Akkompagnement und anderen Klang, dem Dagewesenen neuen Reiz zu geben.

Auch diese Verschiedenheiten soll der Schüler erst einzeln an einzelnen Motiven oder Abschnitten versuchen, z. B.







In letzterem Beispiel, bei *b.*, sieht man zwei Motive zusammengebracht, das zweite im Bass, das dritte in der Oberstimme. Hieraus ergiebt sich eine schöne Maxime für das Akkompagnement, nämlich:

Thematische Motive sind auch im Akkompagnement zu benutzen.

Dieselben Maximen sind wie bei der Instrumentation des Mittelsatzes, auch bei der Repetition anzuwenden; d. h., ist auch der Melodiefaden derselbe wie im Thema, so soll man ihn doch nicht genau so instrumentiren, sondern mit mehr oder weniger thematischen Veränderungen versehen, um auch ihn mit neuen Reizen zu schmücken.

Wir setzen nun den Mittelsatz und die Repetition in Partitur her, und bemerken, dass die Menuett von Haydn ist.





Der Schüler gehe zurück auf die drei einzelnen Motive und vergleiche dann die ganze Menuett, um zu sehen, wie gering der ursprüngliche Stoff, die eigentliche Erfindung dazu ist, und wie viel der Kunst der thematischen Arbeit anheimfällt, die technisch von Jedem zu erlernen ist, der die nöthigen Lehren dazu kennt und die nöthigen Uebungen danach anstellt.

Drei Motive sind in dieser Menuett von Haydn angewendet. Aber mit noch weit geringerem Urmaterial lassen sich die interessantesten Gestaltungen hervorrufen. Was kann geringer sein als folgendes einzelne Motiv?

870.

und dieses zweite?*)

871.

Und doch hat aus diesen beiden einzig und allein Haydn das ganze Trio zu vorstehender Menuett gebildet.



*) Man vergleiche die ähnlichen Beispiele 744 und 745 von Beethoven, um zu sehen, wie die Meister nach denselben Maximen die verschiedensten Bilder hervorgebracht haben.



Wodurch hat Haydn aus so äusserst geringem Stoff, wie ihn Jeder erfinden kann, ein so interessantes Tonbildchen geschaffen?

Dadurch, dass er das Motiv an die verschiedenen Stimmen vertheilte, dazu andere Harmonien setzte, und zugleich immer andere Klänge hervorbrachte.

Variationen hat der Schüler schon früher komponirt. Sie sind, namentlich in älteren Quartetten, häufig als eine Kunstform benutzt worden. Jetzt ist der Schüler im Stande, auch Menuetten oder Scherzi zu komponiren, besonders, wenn er solche in den Meisterwerken fleissig studirt und sie nach den gegebenen Andeutungen analysirt.

Ausführliches, und alles Mangelnde und Dunkele noch ergänzend und aufhellend, wird das nächste Kapitel bringen.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Die erste Form des Quartetts. (Der erste Satz nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauch.)

In dem vorigen Kapitel ist die Bildung einer kleinen Form, der Menuett oder des Scherzo, gezeigt worden. Doch wird in dem vorgeführten Beispiele noch Manches dunkel geblieben sein. Schon die Konstruktion der Perioden in der Menuett, jede für sich betrachtet, ist hinsichtlich der Modelle und Sequenzen etwas auffallend, verwickelter, als sie der Schüler bisher kennen gelernt hat. Ferner sind andere Punkte, z. B. die Verbindungsmittel der Perioden, noch nicht auseinandergesetzt. Noch unsicherer mag der Schüler werden, wenn er neuere Scherzi in den Partituren guter Meister studirt und die mancherlei Abweichungen von der Haydn'schen kleinen Form erblickt. Es sollten aber hier nur die ersten Andeutungen über Entstehung und Formung eines ganzen Tonstückes gegeben werden.

Jetzt gehen wir an die Auseinandersetzung der grösseren, ausgeführteren Formen, und dabei wird dem Schüler Alles deutlich zum Bewusstsein kommen, was ihm bisher etwa noch dunkel geblieben und ihn in seinem Bilden unsicher gemacht hat.

Wir nehmen zunächst noch einmal die einfache Periode vor, um sie von neuen, oder doch noch nicht vollständig erklärten Seiten zu betrachten, und gehen stufenweise fort, bis zur Ausführung der ganzen, grossen Form des ersten Allegro.

Um für die spätere Analyse nicht zu weitläufig werden zu müssen, wollen wir für manche Verhältnisse noch einige Zeichen annehmen.

Grösse oder Umfang der einzelnen (einfachen) Perioden.

Das Nöthige darüber ist in dem vorigen Kapitel auseinandergesetzt worden. Wir bezeichnen die einfachen Perioden nicht mehr mit einer Einhakung, sondern bei ihrem Anfang bloss mit der Taktzahl und einem kleinen Striche danach.

8 —, 10 — bedeutet demnach zwei einfache Perioden, wovon die erste acht, die zweite zehn Takte enthält. Ausserdem kommen auch zuweilen Sätze, ja Abschnitte vor, die nicht als Theile einer Periode gelten können, sondern selbstständig für sich zählen. Wo sie in unserer späteren Analyse ganzer Tonstücke erscheinen, erhalten sie eine besondere Zahl. Stände z. B. 4 —, so würde das einen selbstständigen Satz von vier, 2 — einen selbstständigen Abschnitt von zwei Takten bedeuten.

Motivinhalt der Hauptmelodie, oder des Melodiefadens.

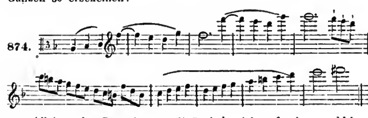
Viele Melodien der Perioden laufen in einer Stimme fort, und sind gleich zu erkennen. Viele erscheinen aber auch an verschiedene Stimmen vertheilt, und es erfordert einige Uebung, sie in ihrem Zusammenhange zu erkennen, besonders in polyphonen Bildungen. Von letzterer Art ist z. B. folgende aus dem schon mehrmals citirten Quartett von Beethoven, *F* dur, Op. 59.

873.



Liegt in dieser Periode nur ein Hauptmelodiefaden, und wenn, wo liegt er dann?

Will man dem ersten, nächsten Eindruek auf das Gehör, beim blossen Lesen selbst auf das Auge, folgen, so würde die Hauptmelodie im ersten Takte in der Viola beginnen, im zweiten in die zweite Violine übergehen, vom Ende des dritten Taktes bis zum Schlusso von der ersten Violine fortgeführt werden, und also im Ganzen so erscheinen:



Allein so hat Beethoven die Periode nicht erfunden, und bloss so will er sie nicht aufgefasst haben.

Um dies deutlich zu machen, muss ich folgende Bemerkungen vorausschicken. Der Motivinhalt aller möglichen Perioden ist entweder:

1. thematisch; d. h. die in der Periode, Melodie, benutzten Motive sind aus dem Thema, oder doch aus einer schon dagewesenen Melodie genommen; denn in grösseren Formen wird oft nicht ein Gedanke, sondern mehrere in der Folge thematisch bearbeitet. Oder

2. nicht thematisch, neu; d. h. die in einer Periode erscheinenden Motive sind noch in keinem vorhergehenden Gedanken des Stückes dagewesen. Oder endlich

3. gemischt, d. h. theils thematisch, theils neu.

Und wenn der Schüler die Perioden aller bis jetzt vorhandenen Instrumentalwerke, ja aller Tonstücke überhaupt in dieser Beziehung durchspähen könnte, er würde keine einzige finden, die nicht unter die erste, zweite oder dritte Art gehörte. Kurz, es giebt, hinsichtlich des Figurenstoffes, aus welchen die Perioden gebildet werden, **keine anderen, als die drei angegebenen Arten.**

Hätten wir nun bloss einstimmige Kompositionen, so wären die drei möglichen Arten von Periodenbildungen leicht zu erkennen und zu unterscheiden. In mehrstimmigen dagegen, namentlich in Quartetten und ähnlichen, fein und polyphon ausgearbeiteten Musikstücken, ist das nicht immer so leicht, weil eben die Hauptmelodie oft an verschiedene Stimmen vertheilt, bald in der Ober-, bald in einer Mittel-, bald in der Unterstimme fortgesetzt und von anderen Stimmen überbaut wird.

Dazu kommt noch, dass das Akkompagnement auch aus thematischen Motiven gewebt sein kann, und zuweilen mehrere fast gleichbedeutende Melodien dadurch entstehen.

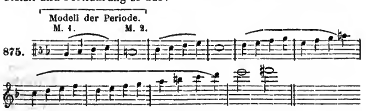
Trotz dieser Schwierigkeiten wird man nach einiger Uebung doch den Hauptmelodiefaden herausfinden können, wenn man folgende Maximen dabei berücksichtigt.

Man suche zunächst zu erkennen, ob die Periode überhaupt eine thematische ist.

Wo das der Fall, darf man annehmen, dass der Komponist die thematischen Motive als Hauptsache, die nicht thematischen in anderen Stimmen dagegen nur als Beiwerk und Ausschmuck hingestellt hat. Daher ist in der Regel die Hauptmelodie in den thematischen Motiven zu suchen, wie verstreut an verschiedene Stimmen und versteckt sie für den ersten Anblick auch sein mögen.

Betrachten wir nun von diesem Gesichtspunkte aus die in Beispiel 873 aufgezeigte Periode von B e e t h o v e n, so erkennen wir sie zuerst leicht für eine thematische. Der erste Abschnitt, d. h. die zwei ersten Takte in der Viola, ist aus dem ersten und vierten Motiv des Thema gebildet, wie Beispiel 734 (S. 257) zeigt. Nehmen wir diesen Abschnitt als Modell an, so sehen wir die Sequenz desselben in dem nächsten Abschnitt; der dritte Abschnitt führt nur den ersten Takt des Modells weiter; von da an erscheint die erste Violine als treueste Fortführerin des Modells im vierten Abschnitt, im fünften auch noch im ersten Takte, und nur das letzte Motiv ist ein neues.

Hiernach sähe der Hauptmelodiefaden in seiner thematischen Gestalt und Fortführung so aus:



Dies wäre der Kern. Diese Melodie ist aber erstens nicht allein an zwei Stimmen vertheilt, in den ersten sechs Takten an die Viola, in den vier letzten an die erste Violine, sondern dieselbe Melodie wird zunächst auch fast durchgängig von der Unterstimme, dem Cello, zugleich in Terzen begleitet. Ferner ist das Motiv der zweiten Violine thematisch, indem es das erste zum grössten Theil umgekehrt bringt. Im siebenten Takte haben dasselbe Motiv drei, im achten Takte alle vier Instrumente. Erst der letzte Takt zeigt in allen Stimmen neue Motive.

Alles das ist Beiwerk, Ausschmückung, ist Gebrauch der thema-

tischen Mittel, welche wir früher angegeben, um eine melodisch schon umgewandelte Melodie auch durch anderes Akkompagnement, andere Harmonie, anderen Klang u. s. w. von der ursprünglichen Themagestalt zu unterscheiden.

Gewiss aber hat Beethoven gewollt, dass der Melodiefaden in seinem thematischen Bezug zunächst so erkannt werde, wie er in Beispiel 875 angegeben. Wie aber der ächte Hörer nicht einen Theil, sondern das Ganze des Tonbildes, nicht bloss die Hauptmelodie, sondern auch das polyphone Umspielen derselben in den anderen Stimmen zugleich auffasst, so schafft der geübte Meister das Bildchen, wenn auch nicht gleich in seiner vollständigen ausgeprägten Gestalt mit allen einzelnen kleinen Nebenzügen, doch auch nicht bloss in seiner einfachsten Zeichnung, sondern es schweben ihm die bedeutenderen Nebenzüge mehr oder weniger deutlich zugleich mit vor, und er vermag das Wesentliche der Gestaltung gleichzeitig in seinem Geiste entstehen zu lassen.

Was indessen der geübte Meister vermag, kann und darf von dem Schüler nicht verlangt werden. Dieser muss mit dem Einfacheren anfangen, mit der Erfindung eines und natürlich des Hauptzuges. Dieser ist in obiger Periode der Melodiefaden, wie er in Beispiel 875 aufgezeigt worden. Ihn vertheilt er dann an die betreffenden Stimmen, dem Zwecke des ganzen Bildes gemäss, fügt hernach die bedeutenderen Nebenzüge hinzu, und endlich die letzten, ergänzenden und vervollständigenden. Hat er sich einige Zeit in dieser Weise geübt, so wird sich nach und nach von selbst die Fähigkeit einstellen, mehrere Züge zugleich zu erfinden.

Beiläufig gesagt, wird man aus dieser der Natur der Sache und dem Wesen des menschlichen Geistes abgeschriebenen Darstellung erkennen, welche musikalische Kenntnisse und welche Uebungen im Hören erfordert werden, um Perioden, wie die eben besprochene und ähnliche, deren Zahl in gut gearbeiteten Tonstücken die vorherrschende ist, vollständig in ihrem Organismus auffassen und verstehen zu können, und was folglich für Urtheile über solche Werke von allen Denen kommen müssen, die davon wenig oder nichts verstehen.

Wir kehren nach dieser kleinen Abschweifung zu dem Hauptmelodiefaden zurück, und wiederholen: der Motivinhalt desselben ist entweder thematisch, oder neu, oder gemischt, d. h. theils thematisch, theils neu. Eine Bezeichnung für diese verschiedenen Verhältnisse behufs der späteren Analyse aufzustellen, würde die Beispiele mit Zeichen überladen, und kann um so mehr unterlassen werden, als des Schülers Blick durch vorstehende Bemerkungen geschärft worden ist; auf sehr versteckt liegende Beziehungen der Art soll in vorkommenden Fällen besonders aufmerksam gemacht, auch in der gleich folgenden Erörterung noch Manches darüber beigebracht werden.

Motivinhalt der begleitenden Stimmen oder des Akkompagnement der Hauptmelodie.

Es ist über das Akkompagnement einer Melodie an verschiedenen Orten dieses Buches schon gesprochen worden. Folgende Bemerkungen mögen als Ergänzungen dazu noch folgen.

Es giebt bekanntlich nur dreierlei Setzweisen in mehrstimmigen Tonstücken, nämlich: rein homophone, rein polyphone, und homophon-polyphone, gemischte (S. 122).

Jede Melodie in jeder Periode muss also auch ein Akkompagnement entweder der ersten, der zweiten oder der dritten Art enthalten. Dies ist klar und bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung.

Betrachten wir nun jede begleitende Stimme für sich, so hat sie, insofern sie ein Nacheinander der Töne hören lässt, im weitesten Sinne des Wortes auch eine Melodie, und als solche, wie jede andere, dieselben Bildungsgesetze, d. h. es sind darin Modelle und Sequenzen.

Der Motivinhalt jeder begleitenden Stimme nun ist genau derselbe, wie der der Hauptmelodie, d. h. er ist entweder thematisch, oder neu, oder aus beiden gemischt.

Nehmen wir noch einmal die Melodie, das Thema zu dem Beethoven'schen Allegro, Beispiel 714 vor.

876.



Das Akkompagnement in den beiden Oberstimmen zu der im Basse liegenden Melodie ist rein homophon, bloss harmonisch ergänzend. Beide Stimmen haben gleichen, aber von der unteren Stimme verschiedenen Motivinhalt, denn es ist keine Aehnlichkeit mit irgend einem Motiv des Thema zu bemerken. Das Modell liegt in dem ersten Takt und wird in den anderen ganz in gleicher Weise fortgeführt.

877.



In vorstehendem Beispiel liegt die Melodie in der zweiten Stimme. Die erste Stimme ist blosses Akkompagnement, homophon. Die dritte Stimme hat im ersten Takte ein bedeutenderes neues Motiv, und ist hier zur Polyphonie zu rechnen; im zweiten Takt gesellt es sich zu dem Motiv der ersten Stimme und wird homophon. Der Bass ist im ersten Takte homophon, im zweiten polyphon. Man kann ferner den ersten Takt in der dritten Stimme und den zweiten Takt des Basses unter die Nachahmungen rechnen, wo dann das Modell in der Viola, die umgekehrte freie Nachahmung in dem Cello erscheint. Es ist also hier Homophonie und Polyphonie im Akkompagnement gemischt.

878.



Hier ist durchgängig Polyphonie, und zwar so bedeutend, dass jede Stimme die Hauptmelodie sein könnte. Doch ist wohl die Oberstimme als die Führerin zu betrachten. Diese Polyphonie ist zugleich durchgängig thematisch, denn alle Stimmen verarbeiten Motive aus dem Thema.

Diese Bemerkungen sind sehr rhapsodisch, aber sie genügen, die Aufmerksamkeit des Schülers auf die verschiedenen, unerschöpflichen Vermannichfaltigungsweisen zu richten, welche aus den drei möglichen Behandlungsweisen des Akkompagnement, der rein homophonen, rein polyphonen, und homophon-polyphonen gemischten, hervorgehen.

Die modulatorische Führung der Perioden.

Hinsichtlich des modulatorischen Inhalts der Perioden giebt es nur folgende vier verschiedene Arten:

1. Perioden, die durchaus in einer angeschlagenen Tonart bleiben, die von Anfang bis zu Ende nur dieser Tonart leitereigene Akkorde enthalten.

2. Perioden mit vorübergehender ausweichender Modulation, d. h. wo zwar Anfang und Ende derselben Tonart angehören, da-

zwischen aber eine oder mehrere andere Tonarten berührt werden. Diese nennen wir vorübergehend ausweichende.

3. Perioden, die in einer Tonart anfangen, aber in einer anderen endigen, die also eine bleibende Ausweichung haben. Wir nennen sie bleibend ausweichende.

4. Perioden endlich, die fast unausgesetzt ausweichend moduliren, wo eine vorherrschende Tonart nicht zu bemerken ist. Diese wollen wir herumschweifende nennen.

So viele musikalische Perioden es geben mag, keine einzige doch wird dem Schüler vorkommen, die nicht zu einer dieser vier Grundarten gehörte, die nicht entweder eine

leitereigene,
vorübergehend ausweichende,
bleibend ausweichende, oder
herumschweifende

wäre.

Bezeichnung der modulatorischen Gestaltung der Perioden.

Wir bezeichnen von jetzt an nicht mehr jeden Akkord der Periode, sondern nur ihren Modulationsgang im Ganzen.

Die Zahl vor einer Periode zeigt daher ihre Grösse an, d. h. wie viel Takte sie enthält, der darauf folgende Buchstabe die Tonart. Wo letztere wechselt, wird die neue Tonart durch den resp. Buchstaben wieder angezeigt. Also bedeutet z. B. folgende Bezeichnung: 10—*D*, dass die Periode zehn Takte enthält und die Modulation durchaus eine leitereigene in *D*dur ist. Die Bezeichnung: 12—*a*, *F*, *a*, bedeutet, dass die Periode zwölf Takte enthält, in *A*moll anfängt, *F*dur berührt, nach *A*moll zurückgeht, und folglich eine vorübergehend ausweichende ist, u. s. w.

Anfangsakkord der Perioden.

Die Mehrzahl der Perioden fängt mit dem tonischen Dreiklang an. Danach viele auch mit dem Akkord der fünften Stufe (Dreiklang, Sept- oder Nonenakkord), manche auch mit irgend einem anderen Akkorde einer Tonart.

Das Ende der Periode in harmonischer Hinsicht.

Die Perioden endigen entweder mit einem

Ganzschluss,
Halbschluss,
Trugschluss, oder endlich

auf einem unbestimmten Akkorde, d. h. auf einem, der keiner der drei vorhergehenden Schlussweisen angehört.

Die Ganzschlüsse werden am Ende der Perioden am meisten so

gebraucht, dass der Schlussakkord in den Anfangstakt der nächsten Periode fällt. Z. B.



Mit dem Sohlussakkord in derselben Periode wird der Ganzschluss in der ersten Form stets am Ende des ersten Theils und am Schluss des ganzen Stückes gebraucht. Z. B.



Tritt der Schlussakkord am Ende derselben Periode ein, so wird der Ganzschluss meist in möglichst unvollkommener Gestalt angewendet; auch bringt dann der Anfang der nächsten Periode gewöhnlich einen anderen Akkord als den tonischen Dreiklang der Tonart, in welcher die vorhergehende Periode schloss.

Eintritt des Ganzschlusses am Ende derselben Periode.



Die Ursache der Gebrauchsweisen des Ganzschlusses, wie sie in Beispiel 879 und 881 aufgezeigt worden, ist, dass der Fluss der Perioden nicht unterbrochen werden, kein Stillstand der Gedanken eher als am Schlusse der Haupttheile einer solchen grossen Form eintreten soll.

Es kommen wohl Ausnahmen von dieser Regel vor, besonders am Anfange, in der Themagruppe, wie z. B. gleich in dem weiter unten erscheinenden ersten Allegro von Beethoven zu sehen; doch eben weil man weiss, dass das Stück erst zu leben begonnen hat, verliert der Ganzschluss in solchen Fällen seine Anzeigekraft des Endes eines grösseren Theiles.

Halb- und Trugschlüsse, sowie Periodenendungen mit Akkorden, die keiner dieser Schlussweisen angehören, haben keine beruhigende Wirkung, machen eine Folge nothwendig, und werden daher oft angewendet.

Periodengruppen.

Die Periodengruppen bestehen aus zwei, drei — vier und noch mehr einfachen Perioden.

Sie sind entweder durchaus thematisch, wenn alle einzelnen Perioden darin aus dem Thema gebildet, oder durchaus neu, wenn keine thematischen Perioden darin erscheinen, oder gemischt, wenn sie theils aus neuen, theils aus thematischen Perioden zusammengesetzt worden.

Beispiele und nähere Erörterungen können wir hier unterlassen, da in der folgenden Analyse für alles darüber zu Bemerkende mehrfache Gelegenheit geboten wird.

Bemerkt sei noch, dass wir den Anfang einer Periodengruppe mit ┌, das Ende mit ┐ bezeichnen, und die Ordnung ihrer Aufeinanderfolge beim Anfang einer jeden durch Zahlen über den Beispielen angeben.

Alle Zeichen, welche wir von jetzt an für die Analyse einer jeden musikalischen Form anwenden, reduziren sich auf folgende wenige.

$\overset{1.}{\ulcorner}$ 10 — *a*. 12—*A*—*F*—*d*. 8—*D*—*B*. ┐ $\overset{2.}{\ulcorner}$ —

Die Einhakung $\overset{1.}{\ulcorner}$ bedeutet erste Periodengruppe. 10 — *a* bedeutet die erste Periode darin, welche zehn Takte enthält und durchaus leitereigen in *A* moll modulirt. 12 — *A* — *F* — *d* bedeutet die zweite Periode, zwölf Takte lang, in *A* dur beginnend, nach *F* dur und *D* moll sich wendend; 8 — *D* — *B* bedeutet die dritte Periode, acht Takte enthaltend, in *D* dur beginnend, nach *B* dur sich wendend. Die ganze Gruppe besteht also aus drei Perioden.

Folgendes merke sich der Schüler noch über die Konstruktion der ersten Form.

a. Sie besteht aus zwei grossen Theilen, welche gewöhnlich durch ein Wiederholungszeichen von einander getrennt sind.

b. Jeder Theil zerfällt in mehrere Periodengruppen.

c. Der erste Theil hat in der Regel folgende vier:

1. Themagruppe.
2. Uebergangsgruppe.
3. Gesanggruppe.
4. Schlussgruppe.

d. Der zweite Theil beginnt:
5. mit der Mittelsatzgruppe. An diese schliesst sich:
6. die Repetition, d. h. die Wiederholung der Gruppen 1 2 3 und 4 des ersten Theils. In neuerer Zeit kommt meist noch dazu:
7. ein Anhang, d. h. ein verlängerter Schluss, welcher aus einer einfachen Periode, oft aus einer ganzen Gruppe besteht.

Der modulatorische Gang ist, wenn das Stück in Dur gesetzt, im Allgemeinen folgender.

1. Die Themagruppe fängt im Hauptton an und schliesst darin.

2. Die Uebergangsgruppe fängt im Hauptton an und modulirt dann so, dass man am Ende derselben auf die Tonart der Dominante gespannt wird, welches meist durch eine Halbkadenz geschieht.

3. Die Gesanggruppe erscheint nun in der neuen Tonart der Dominante und schliesst darin.

4. Die Schlussgruppe bleibt ebenfalls im Ganzen in der Dominante.

5. Die Mittelsatzgruppe, welche den zweiten Theil beginnt, weicht in entfernte Tonarten aus und führt in ihrer letzten Periode nach der Haupttonart zurück.

Die Repetition bleibt in der Haupttonart, sie wiederholt die vier ersten Gruppen in derselben. Der Anhang bringt oft noch eine überraschende Ausweichung.

Der modulatorische Gang in Moll unterscheidet sich von dem in Dur dadurch, dass die Gesang- und Schlussgruppe des ersten Theils nicht in der Dominante, sondern in der Dur-Tonart der kleinen Oberterz erscheinen. Ginge das Stück z. B. aus *C* moll, so würden jene beiden Periodengruppen in *Es* dur gesetzt werden. Bei der Repetition erscheint die Gesanggruppe dann in der Haupttonart, aber nicht in Moll, sondern meist in Dur, also bei obiger Annahme nicht in *C* moll, sondern in *C* dur; die repetirte Schlussgruppe kann in Dur oder in Moll, oder auch abwechselnd die eine Periode davon in Dur, die andere in Moll u. s. w. erscheinen.

In Hinsicht der Gedanken stellt die erste, oder Themagruppe das Hauptthema auf. Die zweite, oder Uebergangsgruppe bringt neue Gedanken; ebenso die dritte und vierte, die Gesang- und Schlussgruppe. — Der zweite Theil bringt gar keine neuen Gedanken, sondern nur die Gedanken des ersten Theils in neuer Bearbeitung. Namentlich ist die Mittelsatzgruppe der eigentlichen thematischen Arbeit gewidmet, wo vorzüglich das Hauptthema in den mannichfaltigsten Umwandlungen vorgeführt wird. Auch der Anhang bringt den Hauptgedanken oder doch einen Gedanken aus dem ersten Theile noch einmal oder einigemal in gesteigerter und unerwarteter neuer Gestalt.

Es giebt auch viele solche Formen, wo schon im ersten Theile, namentlich in der Uebergangsgruppe und in der Schlussgruppe, thematische Perioden vorkommen, d. h. wo schon das Thema in Umwandlungen erscheint.

Alle diese hier nur im Allgemeinen ausgesprochenen Maximen über die modulatorische und thematische Gestaltung der ersten Form sind unendlicher Modifikationen fähig, welche der Schüler, wenn er die eben angegebenen Grundzüge scharf aufgefasst hat, überall leicht erkennen und nachahmen kann.

Hier folgt nun die Analyse einer solchen ersten Form, das erste Allegro. Ich wähle dazu das Quartett von Beethoven Nr. 2, und gebe, um den Raum zu sparen, nur den Hauptmelodiefaden, wie er sich durch die verschiedenen Stimmen zieht, und mit der oben angenommenen Bezeichnung.

Quartett II von Beethoven.




3. Gesanggruppe.
8—D.
e.
D.
7—D.
4. Schlussgruppe.
h. 10—h.
e.
D.
h.
e.
D. 7—D.
10—D. mit kleinen eingeschalteten Ausweichungen.
cresc.
4—D.

5. Mittelsatzgruppe.

p *f* *f* *p* 4—d. 15—d.

f *p* B.

c. *f* Es. *p*

cresc. *f* 4—Es.

sempre *pp* 7—Es.

As. Es. B. 10—B.

b. f.

b. g. 8—g.

c. a. d.

f *p* 11—d.

G.

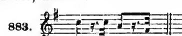



4 — G.
6. Repetition. Themagruppe.
f
12—G.
p
4—G.
9—G.
d.
a.
e.
7. Uebergangsgruppe.
pp
9—E.
e.
G.
D.
8—G.
cresc.
D.
e.
D.
8. Gesang-
p
8—G.
gruppe.
sf
a.
sf
tr
G.


7—G.
sf
a.
9 Schlussgruppe.
e. 10—e.
a.
tr
sf
G.
e.
a.
G. 7 - G.
10—G. mit kleinen eingeschalteten Ausweichungen.
sf
sf
p
4—G.
10. Anhang.
Ende der Repetition.
8—G.
C.
e.
G.
8—G.

Erläuterungen.

1. Der Melodiefaden ist hier durchgängig aus den Stimmen gezogen, welche die thematischen Motive enthalten, weil er von dem Komponisten hauptsächlich und zunächst so erfunden wird. Der Schüler nehme nun die Partitur vor und untersuche erstens, wie die obige Zeichnung in die verschiedenen Stimmen vertheilt, und zweitens wie sie durch das Akkompagnement auf die mannichfaltigste und interessanteste Weise umspielt ist. Ein Beispiel aus dem Mittelsatze möge zeigen, was aus einer scheinbar geringen Melodiezeichnung durch mannichfaltige Vertheilung und neues Figurenspiel dazu gemacht werden kann. Sie liegt in der vierten, fünften und sechsten Periode des Mittelsatzes, und ist durchgängig aus dem dritten Motiv des Thema's gebildet, nämlich:

883. 

Hier ist die ganze daraus entstandene Gestalt.

884. 





Bemerkt sei hier nochmals, dass der Meister diese Gestaltung nicht isolirt bloss in der thematischen Melodie, wie sie sich durch die verschiedenen Stimmen zieht, sondern **in den vier ersten Takten** gleich dreistimmig erfunden, ja dann wohl die Melodie, welche die Periode in der Oberstimme beginnt, mit harmonischer Unterlage im Verfolge zuerst weiter gesponnen hat. Und so möge es auch der Schüler bald versuchen. Für seine analytischen Studien aber, bei Aufsuchung des Melodiefadens, folge er stets der obigen Methode, denn sie giebt ihm das einfachste und sicherste Bild **von der Einheit der Konstruktion** eines ganzen Tonstückes.

2. Eine sehr gute Methode, sich die Konstruktion der Formen und ihre Verschiedenheiten anschaulich zu machen, ist, sich dieselben bloss mit den von mir dafür angegebenen Zeichen schematisch auszuziehen. Ich gebe hier als Beispiel einen solchen Auszug von dem **Beethoven**'schen ersten Allegro.

Allegro, *G* dur, ²/₄.

Erster Theil.

1. Themagruppe.	8 — *G*. 12 — *G*.
2. Uebergangsgruppe.	11 — *G* — *e* — *D* — *d*. 4 — *d*.
3. Gesanggruppe.	8 — *D* — *e* — *D*. 7 — *D* — *e* — *h*.
4. Schlussgruppe.	10 — *h* — *e* — *D* — *h* — *e* — *D*. 7 — *D*. 10 — *D*, mit kleinen eingeschalteten Ausweichungen. 4 — *D*.

Zweiter Theil.

5. Mittelsatzgruppe.	4 — *d*. 15 — *d* — *B* — *c* — *Es*. 4 — *Es*. 7 — *Es* — *As* — *B*. 10 — *B* — *b* — *f* — *b* — *g*. 8 — *g* — *c* — *a* — *d*. 11 — *d* — *G*. 4 — *G*.

[Repetition.]

6. Themagruppe.	12 — *G*. 4 — *G*. 9 — *G* — *d* — *a* — *e*.
7. Uebergangsgruppe.	9 — *E* — *e* — *G* — *D*. 8 — *G* — *D* — *e* — *D*.
8. Gesanggruppe.	8 — *G* — *a* — *G*. 7 — *G* — *a* — *e*.
9. Schlussgruppe.	10 — *e* — *a* — *G* — *e* — *a* — *G*. 7 — *G*. 10 — *G*, mit kleinen eingeschalteten Ausweichungen. 4 — *G*.
10. Anhang.	8 — *G* — *C* — *e* — *G*. 8 — *G*.

3. Die Schlussgruppe zeigt in ihrer dritten Periode eine sehr freie Konstruktion in dem Melodiefaden, fast in jedem Abschnitte neues Motivmaterial. Aber dafür geht als Einheit durch die anderen Stimmen wechselweise nur ein Motiv, welches noch dazu, obwohl etwas schwer erkennbar, thematisch ist, denn es erinnert an das Motiv der Viola im fünften Takte des Thema's. Dort erscheint es so:

885.

In genannter Periode läuft es durch die verschiedenen Stimmen in folgender Gestalt:



Solche Bildungen kommen oft vor, und vermehren die Mittel der Mannichfaltigkeit bei grösster Einheit zugleich.

4. Wie schon bemerkt, verarbeiten die vier verschiedenen Gruppen des ersten Theils vorstehenden Allegro's von Beethoven neues Motivmaterial, und so sind viele derartige Formen konstruirt. Es ist dann gleichsam der ganze erste Theil als Thema zu betrachten, welchen der zweite thematisch weiter ausführt. Es giebt aber auch sehr viele Formen der Art, wo namentlich schon die Uebergangs- und die Schlussgruppe durch thematische Arbeit aus der Themagruppe gebildet werden. Der Schüler muss sich durch fleissiges Studium sehr vieler Partituren guter Meister nach und nach die verschiedenen Behandlungsweisen zu eigen machen.

5. Der Zweck der Mittelsatzgruppe ist hauptsächlich, in technischer Hinsicht versteht sich hier nur noch, die thematische Kunst in ihrer vollen Glorie zu zeigen. Alle ihre Perioden, so viel sie deren enthalten mag, bringen entweder das Hauptthema allein in verschiedenen neuen, überraschenden Kombinationen, Situationen gleichsam, oder doch wenigstens Gedanken aus dem ersten Theile. Durchaus neues Motivmaterial erscheint in dieser Gruppe nicht. Dagegen schreitet hier die ausweichende Modulation weiter, in entferntere Tonarten, und bringt neue, kühnere und überraschendere Harmonieverbindungen und Wendungen.

6. Die Repetition bringt bekanntlich den ganzen ersten Theil, also seine vier Hauptgruppen wieder. Aber diese bleiben jetzt alle in der Haupttonart. Die Modulation darf daher in Dur nicht wieder nach der Dominante, in Moll nicht wieder nach der kleinen Oberterz, sondern muss in beiden Tonarten nach der Tonika gehen, in welcher die Gesang- und die Schlussgruppen durchweg bleiben. Da wir aber überall, bei jeder einzelnen Gestaltung gesehen haben, dass eine blosse ganz treue Wiederholung früherer Gedanken an Interesse verliert, so wird auch die Repetition, wenigstens theilweise, auf

mannichfaltige, melodische, harmonische u. s. w. Weise verändert und ihr dadurch neuer Reiz verliehen. Ein Beispiel davon giebt die Repetition in dem Beethoven'schen Allegro. Die Uebergangsgruppe ist nämlich hier nicht aus ihrem Motivmaterial des ersten Theils, sondern grösstentheils aus der Themagruppe gebildet, und nur am Schlusse wird man an jene erstere erinnert.

7. Die Gesanggruppe des ersten Theils des Beethoven'schen Allegro bringt keinen Schluss, sondern nur einen Halbschluss. Dies geschieht jedoch selten. Meist endet sie mit einem Ganzschluss.

8. Die Uebergangsgruppe des ersten Theils ist sehr kurz, sie besteht nur aus einer Periode und einem Satz. Die meisten Gruppen der Art sind aber länger ausgesponnen und enthalten oft drei, vier, ja fünf Perioden.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Fortsetzung der Formerklärungen.

Der Schüler kennt nun die Form des ersten Allegro eines Quartetts, sowie die der Menuett, oder des Scherzo (der dritten Form)*). Auch von der zweiten Form kennt er eine Art, die Variation, welche noch heutzutage, obwohl seltener, vorkommt. Oefter wird hier ein Adagio, Andante gesetzt.

Diese Form ist im Allgemeinen dieselbe, wie die des ersten Allegro, nur mit kleineren Periodengruppen, welche oft von einfachen Perioden, ja Sätzen vertreten werden, und meist mit Weglassung des Wiederholungszeichens am Schlusse des ersten Theils, wenigstens in den neueren Werken. Auch wird wohl eine Gruppe ganz weggelassen, bald die Schlussgruppe, bald die Mittelsatzgruppe.

Ich gebe hier das Andante aus dem Beethoven'schen Quartett Nr. 1 als Beispiel einer vollständigsten und ausgeführtesten Form der Art.

Adagio affettuoso ed appassionato von Beethoven.



*) Die letzteren Formen werden bald nach dem ersten Allegro, bald nach dem Adagio gebracht; um aber nicht zweideutig zu werden, nennen wir sie stets die dritte Form.



cresc.
pp
2. Uebergangsperiode.
12—d.
p
f.
b.
Es.
F.
3. Gesangperiode.
12—F.
d.
g.
f.
F.
B.
f.


4. Schlussperiode.
8—F.
pp
cresc.
p
Selbstständiger Satz als Uebergang zur Mittelsatzgruppe.
5. Mittelsatzgruppe.
f
6—g.
c.
pp
9—c.
g.
cresc.
f
d.
p
pp
6. Repetition. Themagruppe.
8—d.
5—d.


7. Gesangperiode.
12—D.
8. Schlussperiode.
7—D.
9. Anhanggruppe.
11—d.
5—d.



Erläuterungen.

1. Ich habe das Thema am Anfange nur als eine Periode bezeichnet, und den ersten Takt als einen einleitenden des Akkompagnement betrachtet, worauf die Melodie im zweiten Takte beginnt. Man kann die Eintheilung aber auch so angeben, wie bei der Repetition geschehen, nämlich als Gruppe, die aus zwei Perioden besteht.

2. Ebenso ist die Uebergangsperiode als eine Gruppe einzutheilen, wenn man die ersten sechs Takte als eine Periode gelten lässt.

3. Beethoven hat die Uebergangsperiode bei der Repetition weggelassen und ist gleich zur Gesanggruppe übergegangen. Dies thun die Meister der Kürze wegen öfter.

4. Von der Repetition an habe ich bei jeder Periode oder Gruppe nur die Haupttonart, die kleinen vorübergehenden Ausweichungen aber nicht bezeichnet.

5. Der Schüler untersuche möglichst viele Formen der Art, um sich die kleinen und mannichfaltigen Abweichungen von der vorstehenden, welche eine der ausführlichsten ist, klar zu machen.

Das Rondo. (Die vierte Form.)

Das Rondo unterscheidet sich in seiner Form von dem ersten Allegro nur dadurch, dass auf die Schlussgruppe nicht unmittelbar die Mittelsatzgruppe folgt, sondern das Thema erst dazwischen geschoben wird, welches also wenigstens dreimal erscheint. Auch bleibt das Wiederholungszeichen weg. Die Folge der Gruppen ist also:

Themagruppe.
Uebergangsgruppe.
Gesanggruppe.
Schlussgruppe.
Themagruppe.
Mittelsatzgruppe.

Repetition.

Themagruppe.
Uebergangsgruppe.
Gesanggruppe.
Schlussgruppe.
Anhang. (In welchem zuweilen das Thema noch einmal, meistens gekürzt, erscheint.)

Schema des Rondo von Beethoven aus seinem ersten Quartett, *F* dur.

Allegro, *F* dur, 2/4.

Gruppe	Takte — Tonart
Themagruppe.	8 — *F.*
	10 — *F.*
Uebergangsgruppe.	8 — *F.*
	7 — *d.*
	9 — *d.*
	8 — *G.*
Gesanggruppe.	8 — *C.*
	6 — *C.*
	6 — *C.*
Schlussgruppe.	8 — *C.*
	12 — *c.*

(Gesanggruppe 6 — *C.*, 6 — *C.* und Schlussgruppe: oder Schlussgruppe auch so.)

Erste Repetition.

Gruppe	Takte — Tonart
Themagruppe.	8 — *F.*
	10 — *F.*
Mittelsatzgruppe.	8 — *d.*
	8 — *d.*
	8 — *c.*
	10 — *Des.*
	7 — *Des.*
	9 — *C.*
	8 — *c.*
	10 — *b.*
	8 — *F.*
	8 — *F.*
	6 — *D.*
	6 — *D.*
	14 — *Es.*
	10 — *C.*
	6 — *F.*

Zweite Repetition.

Gruppe	Takte — Tonart
Themagruppe.	8 — *F.*
	10 — *F.*
Uebergangsgruppe.	8 — *F.*
	7 — *d.*
	11 — *B.*
	8 — *C.*
Gesanggruppe.	8 — *F.*
	6 — *F.*
	6 — *F.*
Schlussgruppe.	8 — *F.*
	12 — *f.*

Anhang.

Takte — Tonart	
7 — *B.*	Sämmtlich thematisch gearbeitet.
12 — *d.*	
12 — *F.*	
7 — *B.*	
9 — *F.*	
8 — *F.*	

Erläuterungen.

1. Anstatt des Rondo wird als vierte Form auch oft ein Finale gegeben. Die Form des letzteren braucht nicht besonders erklärt zu werden, denn sie ist genau dieselbe wie die des ersten Allegro.

2. Die Mittelsatzgruppe in dem Beethoven'schen Rondo ist, wie das Schema zeigt, eine der längsten und ausgeführtesten, die bis jetzt geschaffen worden. Der Komponist hat deshalb den Gedankenstoff der einzelnen Perioden darin nicht alle aus dem Hauptthema gezogen, sondern noch eine Periode aus der Schlussgruppe thematisch bearbeitet und mit beiden abgewechselt, um auch hier dem Gesetz der Mannichfaltigkeit genug zu thun.

3. Ich habe in vorstehendem Schema bei den verschiedenen Perioden nur den Anfang der Modulation angegeben, wodurch ersichtlich wird, dass oft recht weit entfernte Tonarten auf einander folgen, z. B. auf eine Periode in *D* dur folgt eine in *Es* dur. In solchen Fällen leitet der Komponist durch mehrere kleinere Ausweichungen

so geschickt auf die entfernten Tonarten hin, dass eine unangenehme, gewaltsame Folge nirgends fühlbar wird. Diese geschickte Ueberleitungs- und Verbindungskunst der Perioden in modulatorischer Hinsicht muss der Schüler den Meistern durch fleissiges Studium abzulernen suchen. Ein sehr gutes Mittel dazu ist, wenn er sich die einzelnen Perioden, nachdem er ihren Anfang und ihr Ende untersucht hat, mit allen Zwischenmodulationen und Akkordfolgen genau mit den festgesetzten Zeichen schematisirt, und ferner auch oft den Grundharmoniegang gleich aus der Partitur auf dem Klavier durchspielt. Dadurch wird der Sinn für gute Modulationsführung geweckt und gebildet.

4. Manche Perioden und Periodengruppen wären auch wohl anders einzutheilen gewesen, als in obigem Schema geschehen, wie es denn hier ebenso wie in den Harmonien u. s. w. Mehrdeutigkeiten giebt. Der Schüler verfolge in der Partitur erst die hier angegebene Eintheilungsweise und versuche dann selbst andere. Dies wird seinen Blick für die verschiedenen Konstruktionsweisen der Formen sicherer machen. Die Grundzüge wird er in jeder Form immer herausfinden und wieder erkennen.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Die Erfindungs- und Ausführungsmethode der vollständigen Formen des Quartetts.

Es kann, sagten wir im Anfange des zweiten Kapitels, kein Komponist seine Werke anders erfinden, als — taktweise. Ein Takt entsteht in seiner Phantasie, daran hängt sich ein zweiter, dritter, und so geht es fort, bis das ganze Tonstück geboren. Dies ist aber keinesweges so zu verstehen, als geschähe das mit einer Prozedur, als erfinde und schreibe der Komponist das ganze Tonstück gleich in vollendeter Gestalt von Anfang bis zu Ende in Partitur. Er braucht vielmehr zu seinen Schöpfungen gar viele und verschiedene Prozeduren nach einander, ja, er hat dabei selbst gewisse mechanische Mittel, welche seinen geistigen Operationen zu Hülfe kommen und sie erleichtern. Wie alle Künstler, Maler, Bildhauer u. s. w., sucht und skizzirt auch der Komponist zunächst erst einzelne Züge, sammelt, verbindet sie dann, und bringt so nach und nach das ganze Werk zusammen.

Ich will nun dem Schüler die Erfindungs- und Entstehungsweise eines Tonstückes, vom ersten, kleinsten Keim an bis zur vollen Ent-

wickelung und Ausführung hin, andeuten und die verschiedenen Prozeduren zeigen, wie sie in der Regel auf einander folgen. Dabei hat er weiter nichts zu thun, als jedem Schaffensmomente mit eigenem Gedankenmaterial zu folgen, so wird er am Schlusse meiner Bemerkungen, wenn er nur einiges Talent hat, die grösseren Formen des Quartetts fertig in Partitur vor sich haben, er wird aus geringen Keimen ganze Tonstücke technisch bilden können, was für jetzt noch allein der Zweck des bisherigen Lehrganges ist. Wir nehmen an, der Schüler will eine erste Form des Quartetts, ein Allegro komponiren.

Erste Prozedur.

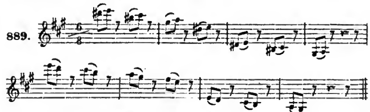
Erfindung der Hauptgedanken (erste Skizze).

Wir wissen, dass kein musikalischer Gedanke, keine Periode aus lauter neuen Motiven besteht, ja dass es Melodien giebt, die aus einem einzigen Motivgliede, welches als Modell angenommen ist, durch Sequenzen fortgesponnen werden. Die Erfindung liegt also streng genommen nur in dem Modell, denn die Fortspinnung ist schon ein Weiterführen des Vorhandenen, was durch Lehre und Uebung erworben werden kann, und der Schüler, wenn er den Vorschriften dieses Buches gefolgt ist, gewiss schon in bedeutendem Grade in seiner Gewalt hat.

Angenommen, die Melodie solle aus einem Motivgliede gebildet werden, so wäre die Erfindung eines solchen die allererste Prozedur. Z. B.

888.

Aus diesen zwei an sich so unbedeutenden Achtelnoten hat Beethoven durch Sequenzen, durch Wiederholung, ein reizendes Thema zu einem Sonatenallegro gebildet.



Wie ein blosses Motivglied als Modell zu einer ganzen Periode dient, kann auch ein Motiv als Modell dienen. Z. B.





Daraus hat Beethoven das Thema zu dem Trio seines Scherzo in dem *Es* dur Quartett hervorgesponnen.



Sollen Thema's aus mehreren neuen Motiven zusammengesetzt sein, so bedarf es keiner neuen Anleitung dazu, da die Erfindungsweisen, Umwandlungs- und Verbesserungsmittel in dem zweiundzwanzigsten Kapitel angegeben sind.

Es versteht sich, dass der Komponist in der Regel immer schon bei Bildung eines solchen Gedankens die harmonische Unterlage und wenigstens ein ungefähres Bild der Begleitung in sich habe.

Ausser dem Hauptthema haben die ersten Theile grösserer Formen meist noch einige selbstständige Gedanken, d. h. solche, die nicht aus dem ersten Thema gezogen sind, sondern eigenes, neues Motivmaterial verarbeiten. Solche Gedanken erscheinen aber nur in den vier ersten Periodengruppen; die Mittelsatzgruppe, die ganze Repetition und der Anhang bringen nur schon dagewesene aus dem ersten Theile, thematisch verarbeitet.

Der Komponist erfindet daher zunächst auch noch die anderen selbstständigen Gedanken des ersten Theils, ohne auf ihre Weiterführung und Verbindung für jetzt Rücksicht zu nehmen, gleichsam nur die Modelle zu den verschiedenen Periodengruppen.

Dies ist die erste Erfindungsprozedur, der erste Entwurf oder die erste Skizze.

Nehmen wir die erste Form des zweiten Quartetts von Beethoven, welche in Beispiel 882 zu sehen, vor, so würde der erste Entwurf davon so aussehen.

Skizze der Themagruppe.



Skizze, oder Modell zur zweiten oder Uebergangsgruppe.





Skizze zur dritten oder Gesanggruppe.



Skizzen zur vierten oder Schlussgruppe.



oder anstatt c. die darunter liegende Figur, welche durch die ganze Periode geht:

896.

Dies wären die neuen, von einander wirklich verschiedenen Gedanken, welche in diesem ersten Allegro vorkommen. Alles andere darin ist thematische Verarbeitung und Umwandlung derselben, und die Erfindung im strengen Sinne des Wortes ist folglich damit vollendet.

Ich habe dieses Quartett gewählt, weil es den grössten Reichthum an neuen Gedanken oder Modellen enthält. Viele Grundskizzen zu Quartetten und ähnlichen Formen haben weit weniger neues Grundmaterial.

So hat z. B. das erste Allegro des ersten Quartetts von Beethoven folgende erste Skizze als Unterlage des Ganzen, —



denn schon die Uebergangsgruppe ist zum grössten Theil aus dem ersten Thema gebildet, und ebenso der grösste Theil der Schlussgruppe. Zwar kommen noch einige kleine neue Gedanken darin vor, doch bringt diese die spätere Prozedur der Fortführung und Verbindung der einzelnen Gruppen, und man braucht sie in der ersten Skizze nicht mit zu entwerfen.

Manche Formen haben noch weniger Grundmaterial. Das grosse Finale in der *D* dur Symphonie von Haydn z. B. ist als erste, als Grundskizze nur aus dem Thema und einem Takte einer Gegenstimme herausgesponnen, und seine Grundskizze ist folgende.

898. 

So wäre die erste Erfindungsprozedur des ächten Komponisten? wird Mancher hier verwundert ausrufen. Wo soll bei dieser abgerissenen Erfindungsweise der Fluss eines Tonstückes, die naturgemässe, psychologische Folge der Ideen herkommen! Nein, wie die Gedanken folgen, müssen sie auch gleich in einem Gusse aus dem erregten Geiste des Künstlers hervorströmen in erster unmittelbarer Offenbarung, sonst wird es Stückwerk, es wird ein gemachtes, kein künstlerisch geschaffenes Werk.

Ich könnte antworten, ich habe hier nicht zu zeigen, wie die genialen Meister schaffen, sondern wie zunächst eines Schülers Bildungskraft befähigt wird, einst jenen Vorbildern nachzueifern; dazu ist die hier angegebene Methode die schnellfördernste, wie ich an allen meinen zahlreichen Schülern bewährt gefunden habe und noch täglich bewährt finde. Und es wäre genug.

Aber ich kann weiter sagen: ja, so erfinden die Meister oft, so haben Haydn, Mozart, Beethoven meist erfunden.

Gäbe es sonst keine Beweise, ein unwiderleglicher liegt in der Schlussfuge zu der *C* dur Symphonie von Mozart. Wem die Regeln der Fuge mit mehreren Thema's, Doppel-, Tripel-, Quadrupelfuge, bekannt sind, der weiss, dass die verschiedenen Sätze derselben zugleich in verschiedenen doppelten Kontrapunkten erfunden werden müssen. Dies geschah von Mozart in jenem bewunderungswürdigen Werke auf folgende Weise:



In diesen vier verschiedenen Sätzen liegt die ganze erste Skizze; sie sind die Modelle zu allen Gruppen der ganzen Form; aus ihnen heraus sind alle gesponnen.

Man lese diese Sätze nach einander, jeden einzeln für sich, so hat man vier abgerissene Gedanken. Man vergleiche das ganze Stück damit, so wird man sehen, dass ihm keine Eigenschaft des ächten Kunstwerkes fehlt, dass es namentlich von Anfang bis zu Ende den schönsten Fluss hat.

Aus Beethoven's Skizzenbüchern habe ich schon am Anfange dieses Werkes einige Beispiele von Beethoven's Suchen, Aendern, Verbessern seiner einzelnen Gedanken gezeigt. Hier sind noch einige Beispiele erster Entwürfe und Skizzen von ihm, die beweisen, dass er sehr abgerissene, unvollständige Gedanken meist hingeworfen, zu mehreren ganz verschiedenen Werken zugleich, die er oft erst viel später weiter ausgeführt hat.

Aus den Skizzen zur 10. Symphonie.
(In der Reihenfolge, wie sie notirt sind.)
Scherzo. Presto.

900.

Trio.

etc.

etc.

Skizze zur Ouverture.

B. A. C. H.

901.

Maestoso.

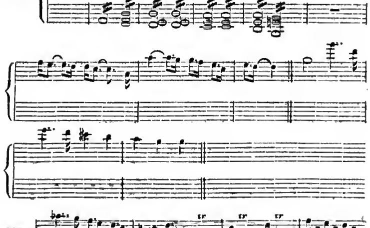
Diese Ouverture mit der neunten Symphonie, so haben wir eine Akademie im Kärntner Thor. *)

Skizzen zur 10. Symphonie.

Finale des ersten Stücks.



Skizzen zur Ouverture Bach.



905. tr tr tr

*) Von Beethoven dabei geschrieben.

Zweite Prozedur. (Zweite Skizze.)

Hat der angehende Komponist die Hauptgedanken zu einem Stücke gewonnen und ist er damit zufrieden, so ist die schwerste Aufgabe gelöst, die der eigentlichen Erfindung, denn das ganze Stück wird durch Fortführung dieser kleinen Skizzen und durch thematische Arbeit, d. h. durch andere Periodenbildungen daraus gesponnen. Es erscheint in dem zweiten Theile kein Gedanke, der nicht seinen Ursprung in obiger erster Skizze hätte.

Daran, was Einer aus so wenigem Material, vermittelst der thematischen Arbeit, der Umwandlungskunst der Gedanken, machen kann, ob er nämlich dem Dagewesenen bei seiner öfteren Wiedererscheinung immer neue Reize beizugeben versteht, oder es ziemlich in derselben Weise wiederbringt, erkennt man den Meister oder — den Stümper.

Sehr viel zu ersterem können Studium und rechte Uebungen beitragen. Wie letztere am förderndsten einzurichten, will ich nun angeben.

Die thematische Umwandlungskunst der Gedanken besteht, wie schon mehrfach gesagt worden, erstens darin, dass man aus einer Melodie unzählige andere bilden, und zweitens, dass man eine und dieselbe Melodie in verschiedene Stimmen versetzen, mit anderen Harmonien, anderen Figuren begleiten, und in andere Klänge bringen kann.

Die melodische Umwandlungskunst ist sattsam erörtert worden. Es gilt daher nur noch sich zu üben, eine und dieselbe Melodie auf die mannichfaltigste Weise vermittelst der anderen thematischen Mittel umwandeln zu lernen.

Dies geschieht zunächst auf folgende Weise.

Der Schüler nehme den ersten Abschnitt aus seiner Skizze zum Thema und suche ihn möglichst viele Mal immer anders darzustellen, theils durch andere melodische Biegung, theils durch anderes Akkompagnement, u. s. w.*) Z. B.

Die Melodie des ersten Abschnittes aus der Skizze zur Themagruppe, Beispiel 882, auf verschiedene Weise thematisch umgewandelt.



*) Der Schüler kann es, wo es geht, auf zwei Liniensystemen thun.



Dies sind die zehn verschiedenen Gestalten, in welchen derselbe Gedanke in dem Beethoven'schen Quartett erscheint. Dass damit die Umwandlungsmöglichkeiten nicht erschöpft sind, und gar nicht erschöpft werden können, wird der Schüler nach den vorangegange-

nen Bemerkungen einsehen. Es wären noch hundert und aber hundert neue Gestaltungen daraus zu ziehen, z. B.





Hat der Schüler auf diese Weise einen Abschnitt seines Thema's behandelt, so gehe er an den zweiten, dritten u. s. w., wenn er neues Motivmaterial enthält. Ebenso fahre er dann fort, die Skizzen der Uebergangs-, Gesang- und Schlussgruppe thematisch umzuwandeln, und zwar jeden Abschnitt für sich, so lange, als ihm noch Veränderungen beifallen. Macht er zwanzig, ist es gut, macht er vierzig, funfzig, ist es noch besser.

Befolgt der Schüler diese Uebungsweise, *so wird er nach gar nicht langer Zeit erstaunen, wie reich seine Phantasie geworden. Für ihn giebt es dann gar keinen Abschnitt mehr, der ihm nicht Anlass zu den interessantesten Umwandlungen böte; und jede solche Umwandlung kann ja als Modell benutzt werden, um daraus neue Perioden zu spinnen.*

Dritte Prozedur. (Dritte Skizze.)

Hat der Schüler eine erste Skizze zu einem Allegro nach der angegebenen Methode erfunden, und aus diesen Hauptgedanken Modelle nach der zweiten Prozedur gezogen, so liegt ihm viel mehr Stoff zur Bildung der ganzen Form vor, als er verwenden kann.

Die dritte Prozedur ist nun, aus diesen mannichfaltigen Skizzen die besten Modelle zu wählen, interessante Perioden daraus zu bilden, diese in gute Gruppen zu vereinigen und fliessend mit einander zu verbinden zu der ganzen Form.

Die nächste Methode dazu ist folgende.

Vollständige Skizzirung des ersten Theils.

Der Schüler weiss, dass der erste Theil aus vier Gruppen besteht, deren Hauptmaterial, Modelle, in der ersten Skizze vor ihm liegt. Er weiss ferner, dass jede Gruppe aus mehreren Perioden zusammengesetzt wird.

Vollständige Skizzirung der ersten oder Themagruppe.

Die Skizze der ersten Periode davon hat er erfunden. Was ist zu thun, um die ganze Gruppe daraus zu bilden?

a. Er bestimmt, aus wie viel Perioden sie bestehen soll.

b. Er bestimmt deren Länge.

Der Schüler weiss ferner, dass die erste Gruppe in der Haupttonart anfängt und darin schliesst. Da sich aber ihr Ende mit dem Anfang der zweiten, der Uebergangsgruppe gut verbinden soll, so hat er auf die Skizze zu dieser letzteren zu blicken, um jenes mit Hinsicht darauf harmonisch vortheilhaft einzurichten. Fängt z. B. die Uebergangsgruppe, wie meist geschieht, mit dem tonischen Dreiklang der Haupttonart an, so dürfte das Ende der Themagruppe keinen vollkommenen Ganzschluss bilden, sondern als letzten Akkord 5 oder 5̊ haben, und der Schlussakkord müsste in den Anfang der Uebergangsgruppe fallen. Fängt dagegen die Uebergangsgruppe mit einem anderen Akkorde als dem tonischen Dreiklang an, so kann die Themagruppe mit einem vollständigen Ganzschlusse enden.

Nehmen wir die erste Skizze zu dem zweiten Quartett von Beethoven wieder auf.

Die erste Periode der Themagruppe liegt vor.

In der Regel ist diese ganze Periode das Modell zu den anderen Perioden der Themagruppe.

Auch besteht diese Gruppe sehr oft nur aus zwei Perioden. Da die Skizze zur Uebergangsgruppe mit 5 anfängt, so kann diese Themagruppe mit dem tonischen Dreiklang schliessen.

Das Schema zur Themagruppe könnte also einfach so sein:

Themagruppe. { 8 — *G.* Modellperiode.
8 — *G.* Sequenzperiode.

Die Ausführung der vollständigen Skizze macht man nun am besten so, dass man den Melodiefaden auf ein Liniensystem bringt, und die Andeutung des Akkompagnement und der Harmonie darunter auf ein zweites Liniensystem als Bass setzt.

Demnach würde die Skizze zu der ganzen Themagruppe nach obigem Schema so aussehen.

Allegro. Erste Periode, Modell.

907.







Der Schüler könnte als ersten Bildungsversuch die Skizze der Themagruppe so lassen, da ja die Melodie beim zweiten Male anders zu begleiten, in anderen Klang zu bringen, in eine andere Stimme u. s. w. zu verlegen, und dadurch die zu getreue Wiederholung der ersten Periode zu vermeiden wäre. Der Meister **Beethoven** hat aber eine freiere Sequenz gebildet; nicht allein ist die Melodie verändert, das Akkompagnement anders gestaltet, sondern auch der Umfang der Periode bis zu zwölf Takten verlängert worden. Sein Schema dieser Gruppe sieht so aus:

$$\begin{cases} 8 - G. \\ 12 - G. \end{cases}$$

Die Ausführung der Skizze danach ist in Beispiel 882 zu sehen.

Anstatt zwei haben manche Themagruppen auch drei Perioden, wo der Themaperiode zwei Sequenzperioden folgen, wie z. B. in dem ersten Allegro des ersten Quartetts von **Beethoven**.





Das Schema dazu wäre demnach:

Themagruppe. { 8 — *F.* Modellperiode.
12 — *F.* Sequenzperiode.
8 — *F.* Sequenzperiode. }

Aufgabe.

Der Schüler bilde aus seinem Thema die Skizze zu der Themagruppe nach einem der obigen Schema's.

Will er das zweite Liniensystem ersparen, so kann er auch bloss den Melodiefaden hinschreiben, wie in Beispiel 908, und die Hauptharmonie sich mit unseren Zeichen darunter bemerken, wie in demselben Beispiel bei der ersten Periode geschehen ist.

Vollständige Skizzirung der zweiten, oder Uebergangsgruppe.

Die erste oder Themagruppe ist leicht zu skizziren. Die zweite dagegen, die Uebergangsgruppe, macht den Schülern mehr zu schaffen. Die Konstruktion derselben ist in den Werken der Meister sehr verschieden und hat auch mehr Schwierigkeiten hinsichtlich der Modulation.

Eine der einfachsten und kürzesten ist die in dem zweiten Quartett von Beethoven, Beispiel 882.

Ihr Modell ist ein Satz von vier Takten, wie in der ersten Skizze, Beispiel 893, zu sehen; der zweite Satz ist eine Sequenz des ersten; darauf folgt ein Abschnitt, als Sequenz des vorhergehenden Abschnittes, und darauf noch eine Sequenz des ersten Motivs des vorhergehenden Abschnittes. Alsdann kommt ein selbstständiger Satz von vier Takten, dessen beide Abschnitte neues Motivmaterial verarbeiten.

Das Schema davon ist also:

Uebergangsgruppe. { 11 — Neuer Satz als Modell.
4 — Neue Abschnitte. }

Die Skizze des Melodiefadens würde hier dem Schüler nicht schwer fallen. Nicht so leicht aber ist es, einen guten Modulationsgang dazu zu finden. Dieser muss nämlich so eingerichtet werden, dass am Ende dieser Gruppe eine Halbkadenz nach der Dominante erscheint, in welcher, in der Dominante, dann die dritte, als Gesanggruppe folgen soll.

Hier ist also die Aufgabe, Harmoniefolgen für die Sequenzen zu wählen, die auf angenehme Weise auf die Halbkadenz führen.

Der Schüler wird zunächst am besten verfahren, wenn er die Harmoniefolgen des Modells bei den Sequenzen im Ganzen beibehält, sie aber in andere Tonarten so versetzt, dass sie allmählig und, nach Maassgabe der Länge der Periode, ungezwungen auf der Halbkadenz nach der Dominante ankommen. Dies kann er, da er die Melodie des Modells vor sich hat, zuerst nur durch die Angabe der Modulationsführung mit unseren Zeichen thun. So wäre z. B. die harmonische Skizze zu obiger Uebergangsgruppe etwa so einzurichten.

Satz, Modell zur Uebergangsgruppe. Periode. Harmonische

909. G: 5 4 5 4 5 e: 5 4

Sequenz. Halbkadenz. Satz.

5 4 5 d: 5 4 5 4 5 4 5 4 5 4 5 —

Alle Gruppen sind hinsichtlich ihres Gedankenmaterials auf drei Hauptarten zurückzuführen, nämlich:

a. Gruppen, deren Perioden alle nur aus thematischen Modellen gesponnen sind;

b. Gruppen, deren Perioden alle aus neuen Modellen gebildet sind, und

c. Gruppen, deren Perioden theils neue, theils thematische Modelle verarbeiten.

Die vorstehende Uebergangsgruppe gehört unter die Rubrik *b.*

Oft bilden die Komponisten ihre Uebergangsgruppen aber auch nach der Rubrik *c.*, besonders, wenn diese mehrere Perioden enthalten und also von grösserem Umfange sind. Eine solche ist die folgende aus dem ersten Beethoven'schen Quartett, *F*dur, 3/4.



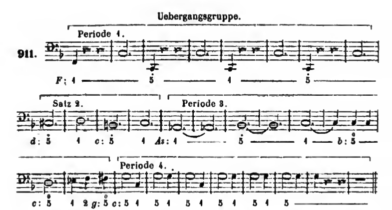

Satz 2. Neu.
Periode 3. Thematisch.
pp
pp
pp
pp
cresc.
ff
ff
cresc.
ff
ff
Periode 4. Neu.
p
p
p



Vorstehende Uebergangsgruppe hat drei einfache Perioden und einen selbstständigen Satz. Die erste und dritte Periode haben thematische, der Satz und die vierte Periode neue Modelle. Das Schema wäre also:

Uebergangsgruppe.	8 — *F.* — —	thematisch.
	4 — *d* — *c.* —	neu.
	8 — *As* — *b* — *c.*	thematisch.
	8 — *c.* — —	neu.

Um den schwierigsten Theil der Uebergangsgruppen, den Modulationsgang, in seinen Verschiedenheiten recht in die Gewalt zu bekommen, rathe ich dem Schüler, viele Gruppen der Art in den Werken der Meister aufzusuchen, die Schema's davon auszuziehen, und dann auf einer Zeile die Harmoniefolgen für den Bass mit der Bezeichnung anzugeben, z. B. obige Gruppe so:



Aufgabe für die vollständige Skizzirung der Uebergangsgruppe.

Der Schüler entwerfe sich

a. ein Schema der einzelnen Perioden bloss mit Angabe der Tonart, in welcher jede anfangen soll.

b. Alsdann bestimme er den Modellinhalt einer jeden Periode, ob thematisch, ob neu. Wenn thematisch, hat er eine reiche Auswahl in seiner zweiten Skizze vor sich; wenn neu, giebt ihm seine erste Skizze wenigstens das Modell zu einer Periode; braucht er mehrere neue Modelle, so erfinde er sie entweder vorher noch, oder gleich während der Skizzirung der ganzen Uebergangsperiode. Erstere Art ist leichter für den Anfang, letztere kann er später, wenn er geübter ist, anwenden.

Also würde der Schüler die in Beispiel 910 ausgeführte Uebergangsgruppe im Schema erst so vor Augen bringen:

8 — *F.* — Thematisch. Modell, aus dem Vorrath der zweiten Skizze genommen:



4 — *d.* — Neu. Modell, entweder vorher in der ersten Skizze entworfen, oder jetzt nacherfunden:



8 — *As*. — **Thematisch. Modell, aus dem Vorrath der zweiten Skizze genommen:**



8 — *c*. — Neu. **Modell, entweder vorher in der ersten Skizze entworfen, oder jetzt nacherfunden:**



Nun entwirft der Schüler die vollständige Skizze dieser ganzen Gruppe, indem er

c. den Modulationsgang der ersten Periode so fortspinnt, dass er sich an den ersten Akkord der zweiten Periode fliessend anschliesst, wie etwa in Beispiel 911 in der ersten Periode geschehen ist, und

d. dann das Modell diesem vorgezeichneten Harmoniegange gemäss fortführt, wie etwa in Beispiel 910 in der Oberstimme der ersten Periode zu sehen.

Dieselbe Prozedur nimmt er dann mit der zweiten Periode und so fort mit allen Perioden, welche zu der Gruppe gehören sollen, vor, bis sie in der Skizze vollständig ausgeführt erscheinen.

Und wie der Schüler mit dieser Gruppe verfahren, verfährt er mit allen folgenden, bis der ganze erste Theil vollständig skizzirt vorliegt.

Vollständige Skizzirung des zweiten Theils.

In diesem wird die Mittelsatzgruppe dem Schüler am schwersten, wie denn auch ihre Gestaltung den Meister in der thematischen Kunst am besten zeigt.

Es kommen in dieser Gruppe, wie schon bemerkt, **gar keine neuen Gedanken mehr vor**, sondern alle Perioden derselben werden aus Modellen gebildet, welche bloss aus dem Thema, oder auch aus den anderen Gruppen des ersten Theils gezogen worden sind. Davon hat nun der Schüler, wenn er der Anleitung zur zweiten Pro-

zedur gefolgt ist, eine grosse Menge vor sich, mehr als er brauchen kann, und er hat folglich für die vollständige Skizzirung dieser Mittelsatzgruppe nichts weiter zu thun, als die Prozedur zu verfolgen, welche eben in der Aufgabe für die vollständige Skizzirung der Uebergangsgruppe angegeben worden ist.

Er berücksichtige bei der Auswahl der thematischen Modelle noch,

a. dass sie in der Aufeinanderfolge möglichst gegen einander kontrastiren, und

b. dass die Perioden ihrem Umfang nach mannichfaltig sind, d. h. dass die ganze Gruppe nicht etwa lauter acht- oder lauter zehntaktige u. s. w. enthalte, sondern dass sie verschieden an Taktzahl erscheinen.

Nach der Mittelsatzgruppe kommt die Repetition, d. h. die Wiederholung der vier Gruppen des ersten Theils mit den modulatorischen Veränderungen, die früher beschrieben worden. Die Skizzirung derselben ist also schon vorgezeichnet, und hat ihr der Schüler im Ganzen zu folgen, und dabei nur die neuen Wendungen zu berücksichtigen, welche der verschiedene Modulationsgang bedingt. Auch werden hier mancherlei thematische Veränderungen vorgenommen, welche der Schüler durch fleissiges Studium in den Partituren der Meister sich aneignen muss.

Der Anhang endlich bringt gewöhnlich noch eine oder zwei, wohl auch noch mehr Perioden, in welchen Gedanken aus dem ersten Theile in unerwarteten neuen thematischen Gestaltungen, oft auch mit überraschenden Harmonien und Modulationen ausgestattet erscheinen. Die Prozedur der vollständigen Skizzirung aller dieser Gruppen bleibt immer dieselbe.

Feile.

Es liegt nach diesen Operationen die vollständige Skizze oder Zeichnung der ganzen Form, des ganzen Stückes vor. Wenn der Komponist sie aber nun so im Ganzen vor seinem Geiste vorüberziehen lässt, oder sie auf dem Klavier durchspielt, wird ihm Mancherlei aufstossen, was ihm schon nicht mehr recht zusagen und gefallen will. Bald ist es eine melodische Biegung oder Wendung, bald eine Harmoniefolge, die sich dem Flusse des Ganzen widerstrebend zeigt; bald fehlt einer Periode noch etwas, sie sollte um einige Takte länger sein; bald erscheint eine andere zu lang in der Verbindung mit anderen, u. s. w. u. s. w.

Hier muss nun die Feile verbessernd angelegt, hier etwas weggenommen, dort etwas eingeschaltet werden u. s. w., um das noch Unvollkommene zu beseitigen und Besseres an dessen Stelle zu bringen.

Der Schüler wird wohlthun, wenn er die ganze Skizze mehrmals durchgeht und jedesmal nur ein Element durchprüft, jetzt z. B. erst die Melodie, dann die Harmonie, dann den Periodenbau u. s. w.

Erst wenn die ganze Skizze gereinigt ist, gehe man an die Ausführung in der Partitur, die nun gelehrt werden soll. Vorher mögen jedoch noch einige

Erläuterungen

hier ihre Stelle finden.

1. Das Modell zur einfachen Periode, d. h. der kleinere oder grössere Gedanke, welcher innerhalb der Periode als Sequenz, als Wiederholung erscheint, steht meist am Anfang derselben, aber nicht immer. Es erscheint zuweilen auch erst im Fortgang der Periode.



Hier kommt das Modell erst im fünften Takte, und die Sequenz im siebenten.



Hier erscheint das Modell im vierten Takte, die Sequenzen im sechsten und siebenten.

Niemals aber — wie schon oft bemerkt worden — erscheint eine einfache Periode ohne ein Modell und dessen Sequenz oder Sequenzen.

Dies gilt für jede einfache Periode, isolirt, für sich betrachtet.

2. Insofern nun aber in den Gruppen sehr oft Perioden wiederholt erscheinen, wird auch eine ganze Periode zum Modell genommen, und die andere, oder die anderen sind dann Sequenzen.

So hat gewöhnlich die Themagruppe eine Modellperiode und eine oder zwei Sequenzperioden.

Auf ähnliche Art ist in der Regel die Gesanggruppe konstruirt, wie z. B. die im ersten Allegro des ersten Quartetts von Beethoven:



So sieht die Gruppe, Modell- und Sequenzperiode, in der Skizze, in dem Melodiefaden aus. Bei der Ausführung in der Partitur wird dieser Melodiefaden oft an verschiedene Instrumente vertheilt, zu Nachahmungen benutzt, und es treten dazu Gegensätze, wodurch die Sequenz zuweilen mehr oder weniger versteckt erscheint, sich gleichsam verkriecht. Man vergleiche obige Skizze mit der hier folgenden Ausführung.





3. Es giebt homophone Modelle und polyphone. In ersteren hat man eine, in letzteren mehrere Melodiezeichnungen zu skizziren. Die homophonen können dem Schüler keine Schwierigkeiten mehr bereiten, wohl aber die polyphonen. Der Meister erfindet Bilderchen der letzteren Art in der Regel zusammen; er ist fähig, mehrere Melodien zugleich zu denken, wozu aber viel Uebung und Erfahrung gehört, die der Lernende noch nicht haben kann. Noch schwerer wird die Fortführung eines solchen polyphonen Modells in der Skizzirung einer ganzen Periode, insofern auch hier mehrere Melodien zugleich fortzuspinnen sind.

Der Schüler kann die Erfindung solcher polyphonen Modelle und deren Fortsetzung durch die ganze Periode im Anfange nach verschiedenen leichteren Methoden bewirken. Nehmen wir zur Erläuterung derselben die erste Periode der Uebergangsgruppe von Beethoven in Beispiel 910 vor. In ihr sind zwei Modelle enthalten und durch die Periode fortgesponnen. Das erste ist ein thematisches und liegt in dem ersten Abschnitte des Basses. Das zweite ist ein neues, welches im zweiten und dritten Takte der Violine zu sehen.

Erste Methode.

Erfindung des Modells.

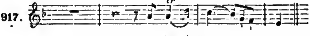
a. Man setzt eine Harmoniereihe fest. Diese wäre in obiger Periode:

F: 1 | 1 | 5 | 5 | 1 | 1 | 5 | 5 |

b. Man bildet das thematische Modell zuerst.



c. Nun wird das zweite, neue Modell dazu erfunden.



Fortführung der Skizze.

d. Man führt das thematische Modell erst durch die ganze Periode nach der vorgezeichneten Harmonieunterlage, wie in Beispiel 910 im Basse zu sehen.

e. Man führt ebenso dann das zweite, neue Modell mit Rücksicht auf die thematische Stimme fort.

Zweite Methode.

Erfindung des Modells.

a. Bestimmung der Harmoniereihe nach der ersten Methode.

b. Man erfindet erst das neue Modell.

c. Alsdann bringt man ein thematisches dazu.

Fortführung der Skizze.

Wie bei der ersten Methode.

Dritte Methode.

a. Man bestimmt die Harmoniereihe.

b. Man führt ein Modell gleich durch die ganze Periode. Z. B.



c. Dann das andere. Z. B.

Nach denselben Methoden kann man drei — ja vier polyphone Modelle erfinden, z. B. zu obigen beiden ein drittes, —

920.



und dazu ein viertes.

921.



Solche drei- und vierfache polyphone Modelle braucht man aber in der zweiten Skizze nicht gleich vollständig zu entwerfen und folglich in der dritten auch nicht gleich fortzuführen. Sie bieten sich dem Komponisten oft bei der Ausführung in der Partitur an, wenn er die ganze Skizze mehrmals überdenkt und dabei Rücksicht auf die Kontraste nimmt, in welchen die verschiedenen Perioden zu einander stehen sollen.

Das Haupterleichterungsmittel für alle Erfindungen und Durchführungen der Modelle bleibt immer, dass man vorher eine bestimmte Harmoniereihe für die ganze Periode festsetzt. Daher rathe ich

4. dem Schüler wiederholt als Hauptstudium an, erstens recht viele einzelne Perioden der Meisterwerke, dann ganze Gruppen, endlich ganze Formen in dieser Hinsicht durchzustudiren, die Harmonieunterlagen derselben mit Zahlen bloss auszuziehen, später dann auch bloss am Klavier gleich durchzuspielen.

Die Ausführung der ganzen Skizze in der Partitur.

Liegt die ganze Skizze, der Hauptmelodiefaden, gereinigt vor, so kommt die vorletzte Prozedur, die Ausführung in der Partitur, wo die Melodie an die verschiedenen geeigneten Stimmen vertheilt, das

Akkompagnement dazu gesetzt, und das ganze Klangbild dadurch vollendet wird.

Man kann dies auf verschiedene Weise thun. Manche führen jede Periode gleich vollständig aus. Andere, und darunter waren die grössten Meister: Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel u. s. w., bedienten sich einer anderen Methode, welche ich aus meinem in der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, Jahrg. 1847, Seite 313 u. f. mitgetheilten Gespräch mit Hummel hier wiedergebe. Zwar ist dort von grösseren Instrumentalwerken die Rede, aber mehr oder weniger Stimmen und Instrumente machen dabei keinen Unterschied, die Sache bleibt sich beim Quartett, wie in der Symphonie u. s. w. gleich. »Ich trage« — bemerkte Hummel — »zuerst die Hauptstimme ein. Es zieht sich doch in jedem Tonstücke durch alles Gewebe der Stimmen meist nur ein Hauptmelodiefaden hin, der aber der Mannichfaltigkeit wegen natürlich nicht bloss einem Instrumente, sondern verschiedenen Instrumenten, hier vielleicht dem Pianoforte, dort der Violine, der Flöte, der Trompete u. s. w. zum Weiterspinnen zugetheilt wird. Diesen Melodiefaden führe ich erst durch die ganze Partitur.«

»»Haben Sie nicht, wenn Sie in Partitur setzen, das ganze Instrumentationsbild fertig im Kopfe?«« fragte ich.

»Von einzelnen Gedanken wohl — erwiderte er — vom Ganzen niemals. Zwischen hellen, fertigen Stellen liegen lange Strecken noch im Halb- oder Ganzdunkel verborgen. Die treten erst nach und nach bei vielmaligem Durchdenken lichter hervor. Und zu diesem öfteren Durchdenken zwingt mich eben mit meine Art, die Partitur anzulegen.

»Welches Instrument diesen oder jenen einzelnen Theil der grossen Melodie übernehmen soll, stellt sich immer zunächst und am leichtesten vor. Welche Farben aber jeden zu beleben haben, in Hinsicht auf Folge und Kontrast, auf Schatten und Licht, so dass zuletzt das Ganze als ein wohlgruppirtes Gemälde erscheine, das kommt nicht immer so leicht gleich mit, das stellt sich erst nach und nach ein. Am schnellsten bildet sich mir in der Regel das Ganze aus, wenn ich erst den Bass zufüge, dann die übrigen Streichinstrumente, dann die Holzblasinstrumente, und zuletzt das Blech. Doch ändere ich diese Ordnung auch nach Maassgabe besonderer Instrumentationszwecke, welche sich für diese oder jene Periode einfinden. Sollen z. B. die Blechinstrumente besonders hervortreten, so schreibe ich sie zuerst hin; ich habe dann anschaulicher vor mir, was ich von anderen Instrumenten hinzuthun und hinweglassen muss, um die beabsichtigte Wirkung nicht etwa zu dick zu übermalen.

»Wer Seite für Seite in der Partitur gleich fertig instrumentirt, hat nicht allein den Nachtheil, das Bild nur einmal zu durchdenken,

sondern auch den Blick auf jede einzelne Stelle sehr lange zu fixiren, wodurch er leicht das Verhältniss derselben zu den anderen und zum Ganzen aus dem Auge verliert, — woher bei so vielen Kompositionen der Mangel glücklicher, einander unterstützender und hebender, sowie das Dasein harter, eckiger Kontraste kommen mag. Kurz, die Gedanken sind zu sehr nur in ihrer Gestalt für sich, und zu wenig im Verhältniss zur ganzen Folgereihe und dem daraus hervorgehenden Totale instrumentirt.

»Auch ein weiterer bedeutender Vortheil noch fliesst aus meiner Methode. Man fühlt beim fortgesetzten Hinschreiben einer Stimme auch im Akkompagnement ihr melodisches Bedürfniss mehr, die gute Stimmführung kommt leichter. Sehen Sie die Mozart'schen Partituren einmal in dieser Hinsicht durch, verfolgen Sie die einzelnen Stimmen für sich durch die ganzen Stücke, und Sie werden erkennen, wie selbstständig, wie fliessend jede hinwandelt.

»Auch das ist kein geringer Vortheil, dass man bei dieser Schreibweise die Partitur schnell anwachsen und in kurzer Zeit schon etwas Fertiges vor sich sieht, während man, Seite für Seite fertig instrumentirend, kaum vom Fleck zu kommen scheint. Es ist dies aber für das Gedeihen der Arbeit wichtiger als man glaubt. Der Geist wird gut gelaunt und verrichtet sein Ausführungswerk leichter und williger. — Und endlich — obgleich das öftere wieder von vorn Anfangen mehr Zeit zu erfordern scheint, so wird man in der That doch eher fertig. Mozart hätte nicht so viel schreiben können, ohne diese Methode.« —

So weit Hummel über seine Methode, eine Skizze in Partitur zu setzen. Gern gäbe ich nun ein vollständiges Beispiel hierüber; da dies aber zu viel Raum in Anspruch nehmen und das Werk vertheuern würde, muss ich mich auf einige kleinere Bilder beschränken.

In Beispiel 850 ist die Skizze zu dem ersten Theile des Scherzo von Beethoven zu sehen. Diese denke sich der Schüler jetzt zuerst in die Partitur eingetragen. Die Melodie ist vollständig der ersten Violine zugetheilt. Dazu würde nun zunächst der Bass gesetzt, in folgender Weise.





Die Modulation entstand mit der Erfindung der Melodie zugleich, und ist nun durch das Cello bestimmt. Das Werk der beiden anderen Stimmen ist daher, die Harmonie zu vervollständigen, d. h. die fehlenden Akkordtöne noch dazu zu setzen. Im ersten Takte würde also noch *c* und *a* zu bringen sein, im zweiten Takte *c* und *g* u. s. w. Nun ist aber nicht allein die Harmonie zu ergänzen, sondern die Stimmen, welche dies Geschäft zu übernehmen haben, sollen auch möglichst bestimmte melodische Gestalt für sich zeigen. Dazu kommt man eben am besten, wenn man jede dieser Stimmen einzeln durch die ganze Periode führt. Z. B. nun erst die zweite Violine, —



alsdann die Viola als letzte Stimme.

924.



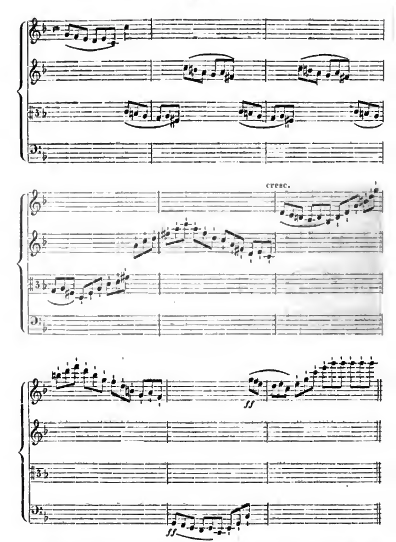


Man sieht, dass jede der beiden Mittelstimmen, obgleich melodisch nicht so bedeutend wie die erste Violine und das Cello, doch immer noch einen fest bestimmten Gang für sich hat und in ihrem Steigen und Fallen dem Gesetz der Hauptmelodie folgt.

In dieser Periode liegt die Hauptmelodie durchgängig in einer — der Oberstimme. Nun nehme der Schüler die Skizze zu der zwölftaktigen Periode von Beethoven, Beispiel 853 vor. Von dieser ist der Melodiefaden an verschiedene Stimmen vertheilt, und wird demnach auch erst so in die Partitur gebracht, wie hier zu sehen.

925.





Nun gilt es, aus diesen vereinzelten, abgerissenen Bilderchen ein Ganzes zu weben, die einzelnen Stimmen da, wo sie abgebrochen sind, weiter zu spinnen, und durch andere Motivzuthat die Harmonien zu ergänzen und zu vervollständigen. Auch hier wird die Ausführung der Cellostimme zunächst vorgenommen, nach der Beethoven'schen Gestaltung so:

926.



Alsdann würde die erste Violine weiter geführt, ausgefüllt und verbunden, z. B.



Jetzt kann man das Bild vollenden, indem man die übrigen Stimmen zugleich fortführt und ausfüllt wie folgt.


928.
p
pp
cresc.
cresc.
f
ff
ff
ff
ff

Was hier an einzelnen Perioden gezeigt worden, gilt für die Ausführung der ganzen Skizze in der Partitur. Doch kann der Schüler diese Arbeit in drei Momente trennen, nämlich:

a. den Melodiefaden des ersten Theils nur in die Partitur bringen und dann ausführen; ebenso

b. die Mittelsatzgruppe, und endlich

c. die Repetition und den Anhang.

Bei der Ausführung der Skizze ist als Hauptgrundsatz stets festzuhalten:

1. die wesentlichste, die Hauptmelodie erst einzutragen, sie liege in einem Instrumente, oder in mehreren vertheilt;

2. sodann die zu diesem Bilde wichtigsten Nebenzüge hinzuzufügen, und

3. endlich die weniger bedeutenden, die Füllstimmen zur Ergänzung des Ganzen nachzutragen.

Feile.

Ist das Tonstück auf diese Weise vollständig in Partitur gebracht, so kommt endlich die letzte Prozedur, die Feile des Ganzen. Man kennt für Dichterwerke die Horazische Regel: *nonum prematur in annum* — der Dichter soll sein Werk neun Jahre liegen lassen, damit es ihm fremd werde und er die Kritik unbefangen, wie an die Arbeit eines Anderen legen könne, denn so lange er daran arbeitet, und so lange es noch warm in seiner Phantasie nachklingt, hat er kein Auge für die Mängel desselben. Beethoven befolgte diese Regel in früherer Zeit fast wörtlich; er hielt seine Werke viele Jahre im Pult verschlossen und änderte oft daran, ehe er sie dem Druck übergab. Doch was der Meister, wenn auch nicht in so ausgedehnter Zeit, thun soll, darf man von dem Schüler noch nicht verlangen. Dieser hat, so lange seine Kompositionen nur noch Uebungen sein sollen, keine Zeit zu verlieren, und mag das Aenderungsgeschäft bald vornehmen. Er mache es auch hier, wie bei der Hauptskizze, gehe seine Arbeit mehrmals, jedes Element einzeln betrachtend, durch, und verbessere, was ihm nicht mehr zusagen will. Dann führe er sie in seiner Phantasie oder am Klavier im Ganzen aus, lausche auf die geringsten Andeutungen, die ihm sein Gefühl und sein Geschmack geben, frage nach den Ursachen, warum diese oder jene Stelle ihm nicht gefällt, und suche danach die Verbesserungen in die Partitur einzutragen.

Dreissigstes Kapitel.

Geistiger Inhalt der Tonstücke.

Bisher haben wir die technischen Regeln und Maximen zur Komposition eines Quartetts aufgestellt und entwickelt. Hierdurch ist der Schüler befähigt worden, ein solches Werk in seiner äusseren Gestalt herzustellen. Dieser äusseren Gestalt aber soll ein Geist inwohnen, sie soll einen wirkungsvollen Inhalt, einen vernehmlichen Ausdruck haben.

Die Objekte dafür bietet das Gemüth. Die verschiedenen Erscheinungen in demselben in aufgeregtem Zustande, wie sie sich als Gefühle, Affekte, Leidenschaften kundgeben, liefern dem ächten Komponisten den Stoff zu seinen Tonbildern.

Ist durch Töne eine Stimmung des Gemüths so versinnlicht, dass Andere sie erkennen und nachfühlen müssen, so sprechen wir einem solchen Tonstück Wahrheit des Ausdrucks zu.

Gefällt die äussere Erscheinung dieser Wahrheit in Tönen unserem Ohr und unserem Geiste, d. h. ist Wohlklang, Ordnung, Symmetrie, — eine den Forderungen des gebildeten Menschengeistes entsprechende Form des Ausdrucks vorhanden, so ist ein solches Tonstück zugleich schön.

Verhältnissmässig befriedigen wenige Tonwerke beide Forderungen vollkommen. Viele haben anmuthige, gefällige Formen, aber keinen vernehmlichen Ausdruck; in anderen ist ein solcher wohl zu empfinden, dagegen die Form seiner Erscheinung missfällt uns, das Ohr vermisst den Wohlklang, der Geist die Ordnung.

Was die äussere Form betrifft, so haben wir in vorliegendem Bande versucht, dem Schüler das Verständniss darüber zu eröffnen. Jetzt mögen einige Andeutungen über die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks folgen.

Wie kann der Komponist das, was in seinem Gemüth vorgegangen, so mit Tönen verkünden, dass Andere es erfahren und mitfühlen müssen?

Nicht anders, als durch Analogien, d. h. durch Aehnlichkeiten zwischen den Gemüths- und den Tonerscheinungen. Beide müssen ähnliche Merkmale haben, wovon das eine, wenn es erscheint, durch Erinnerung das andere weckt. Der musikalische Ausdruck ist nicht ein unmittelbares Abbild, kein Spiegelbild des im Gemüthe lebenden Gefühls, sondern ein Gleichniss desselben.

Es entsteht daher die Frage:

Welche Analogien giebt es zwischen Gefühlen und Musik?

Es kann meine Absicht nicht sein, eine erschöpfende Untersuchung darüber anzustellen. Ich muss mich mit einigen Andeutungen — Fingerzeigen begnügen, welche den Schüler zum eigenen Beobachten, Nachdenken und Weiterstudiren anreizen mögen.

Zwei Vorbemerkungen werden hier nicht überflüssig sein.

a. Wir gewahren zuweilen Regungen in unserem Gemüth von so dunkler, unbestimmter Art, dass wir sie nicht mit Worten benennen und weder uns noch Anderen deutlich machen können. »Ich bin sonderbar gestimmt, aber ich weiss nicht wie« ist in solchen Fällen Alles, was man davon aussagen kann. Es giebt Aesthetiker, die solch dunkelstes Gefühlsleben für den der Instrumentalmusik einzig zufallenden Inhalt erklären. Ich lasse mich in keinen Kampf mit dieser Meinung ein, aber ich warne den Schüler davor. Sie führt ihn in das Reich des Dunkeln, Unbestimmten, Nichtssagenden, und dort sieht und lernt er die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks nicht.

Aus dem Chaos unklarer Regungen steigen aber auch in Folge bedeutender Ereignisse, oder mächtiger Gedanken und Vorstellungen, welche in das Gemüth schlagen, sehr bestimmte Erscheinungen darin herauf, deren Wesen wir uns bewusst werden und für die uns die Sprache bezeichnende Worte verliehen hat. An solche Gefühle halten wir uns zunächst. Die besten Komponisten haben stets gestrebt, deutliche Vorgänge in ihrem Gemüth Anderen erkenn- und fühlbar zu schildern, und gewiss nicht zum Schaden unserer Kunst und auf Kosten ihrer Wirkung.

b. Jedes bestimmte Gefühl muss eine erkennbare Ursache seiner Erzeugung haben. Die reine Instrumentalmusik ist jedoch nicht im Stande, die letztere mit anzukündigen. Ein Tonstück kann z. B. den Schmerz in seiner Allgemeinheit ausdrücken, aber nicht die konkrete Ursache, welche ihn hervorgerufen. Der Komponist aber thut jedenfalls gut, wenn er beim Ausdruck eines Gefühls die bestimmte Veranlassung desselben mit vor die Einbildungskraft ruft. Er wird dadurch viel stärker und lebendiger erregt, und in Folge davon gewinnt seine Schilderung an Stärke, Lebendigkeit und Bestimmtheit.

Gar viele Andeutungen der grossen Tonmeister beweisen, dass sie das sehr oft, bei ihren bedeutenderen Instrumentalwerken wahrscheinlich immer gethan haben.

Wir gehen nach diesen Vorbemerkungen zu den Andeutungen über die Analogien zwischen Gefühlen und Tönen über.

1.

Ein Gefühl entsteht, lebt und vergeht in der Zeit. Es hat Anfang, Fortgang und Ende, also Umgrenzung, eine Form seiner Erscheinung in der Zeit. Analog demselben ist die ganze Form des Tonstückes. Auch dieses hat Anfang, Fortgang und Ende, eine Umgrenzung, eine Form seiner Erscheinung in der Zeit.

2.

Der Inhalt eines Gefühls giebt sich innerhalb seiner Form kund als Einheit und Mannichfaltigkeit. Auch der Inhalt eines Tonstückes hat Einheit und Mannichfaltigkeit.

3.

Die Mannichfaltigkeit eines Hauptgefühls besteht:

a. in dem Wechsel verwandter Gefühle, welche sich aus einander erzeugen und in grösseren Zeitmomenten auf einander folgen. Der durch den Tod einer geliebten Person erzeugte wilde Schmerz geht über in Rührung bei der Vorstellung des Reizes derselben, und kehrt bei dem Gedanken, dass sie auf ewig verloren ist, mit gesteigerter Kraft zurück.

Das Analogon solchen Wechsels verwandter Gefühle finden wir in den Periodengruppen. Die Mannichfaltigkeit eines Hauptgefühls besteht:

b. in einem feineren Wechsel verschiedener Modifikationen innerhalb jener grösseren Gefühlsmomente, welche wieder eine kleine Einheit ausmachen.

Dem entsprechend sind in der Musik die einzelnen Perioden, Sätze u. s. w. in den Periodengruppen.

4.

Die Einheit des Hauptgefühls besteht darin, dass nicht allein alle grösseren Gefühlsmomente, sondern auch alle feineren Modifikationen innerhalb jener eine erkenn- und erfühlbare Beziehung auf das Hauptgefühl haben, dass sie wie Strahlen einer Sonne erscheinen.

Dem entsprechend sind in dem Tonstücke die thematischen Gruppen und Perioden, und in nicht thematischen die Durchführungen von Modellen, welche in geistiger Verwandtschaft mit dem Thema stehen.

5.

Der grössere Wechsel verwandter Gefühle tritt schnell ein, wenn z. B. der Schmerz unmittelbar in Rührung umschlägt. Das nächste Analogon davon findet sich in scharf kontrastirenden Gruppen oder Perioden.

Oder dieser Wechsel verwandter Gefühle wird durch Uebergänge vermittelt, welche entsprechend in der Musik durch ganze Perioden oder Theile der Perioden verähnlicht werden.

6.

»Alle Erregung des Gemüths« — sagt Thiersch in seiner vortrefflichen Aesthetik — »ist eine gesteigerte Harmonie seines Lebens, und diese nur in geordneter Folge denkbar und sich offenbarend. Sogar die physische Harmonie des Körpers, der Schlag des Pulses, der wechselnde Zug des Athmens, zeigt diese Regelmässigkeit.«

Das nächste Analogon dafür in der Musik ist der Takt.

7.

Aber durch diese regelmässig abgetheilten Zeitmomente ziehen die Gefühle in verschiedenen Bewegungen, langsameren, schnelleren, durch das Gemüth, welche selbst physisch wieder der Blutumlauf anzeigt. Die Freude eilt, die Schwermuth schleicht u. s. w. Diese verschiedenen Bewegungsweisen der Gefühle versinnlichen in der Musik die verschiedenen Tempi, vom Largo an bis zum Prestissimo.

8.

Alle Erscheinungen im Gemüthe kommen entweder aus dem Reiche der Freude oder aus dem Reiche der Trauer. Dafür hat die Musik zunächst die beiden Tongeschlechter Dur und Moll, und für die verschiedenen höheren uud tieferen Grade dieser Freude- und Trauergestalten bieten sich als Analogon die verschiedenen Dur- und Molltonarten an. Es ziehen wohl auch Erscheinungen aus beiden Reichen gemeinschaftlich durch unser Gemüth als gemischte Gefühle. Auch Dur- und Molltonarten werden diesen Erfahrungen analog in der Musik gebraucht.

9.

Für den hervorstechenderen Wechsel verwandter Regungen innerhalb eines Hauptgefühls hat die Musik ferner ein deutlich bezeichnendes Analogon in der ausweichenden Modulation, während die feineren Modifikationen dieser Regungen wieder durch leitereigene Harmonie und den Wechsel von kon- und dissonirenden Akkorden verähnlicht werden. Ein ruhiges, heiteres Gefühl wird wenig ausweichende Modulationen und nur wenige und milde Dissonanzen verlangen, eine heftige Leidenschaft dagegen schweift in viele, oft ferne Tonarten hinüber und regt die herberen und herbsten Dissonanzen auf. Dass so viele Komponisten oft in den sanftesten Tonbildern alle möglichen Dissonanzen und entferntesten Ausweichungen verwenden, beweist, dass sie gar nichts ahnen von der innigen Analogie,

welche zwischen der Modulation der Musik und der Modulation der Gefühle besteht.

10.

In jeder Gefühlsregung liegt der Drang nach sinnlicher Entäusserung und zugleich die Gabe, dies durch verschiedene Medien zu bewirken. Zunächst ist dafür die Sprache da. Es giebt Gedanken, die bloss aus dem Geiste kommen, in einer bemerkbaren Verbindung mit dem Gefühle aber nicht stehen, und folglich auch keine Entäusserung des Gemüthes sein können. Sobald aber eine Wortphrase aus dem Gemüth hervorgetrieben wird, so kündigt sich die dabei stattfindende Regung an durch Deklamation, d. h. durch das der Regung inwohnende adäquate Steigen und Fallen, Heben und Senken, langsame oder schnelle Folgen der Worte.

Die innere Regung versinnlicht sich auch durch Gesang, entweder indem sie die Wortdeklamation mit melodischen Tönen verbindet, oder indem sie die Worte zurückbehält und nur die melodische Deklamation derselben hervortritt. Diese letztere Entäusserungsweise ist, oder sollte doch sein, das Grundprinzip aller reinen Instrumentalmusik:

Melodische Deklamation der inneren Gefühlsregungen durch musikalische Instrumente.

Wir kommen durch dieses Prinzip auf die weiteren Analogien.

11.

Für die langsamere oder schnellere Deklamation bietet die Tonkunst die verschiedenen rhythmischen Figuren, welche aus der verschiedenen Dauer und Geltung der Töne entstehen. Dies ist jedoch nicht in dem strengen Sinne zu nehmen, als müsse jede Melodie erst in Worten gedacht, nach diesen Worten und deren Silbenzahl etwa dann die entsprechenden Rhythmen gesucht und abgemessen werden. Denn die Silbenzahl der Worte sowie ihre Längen und Kürzen sind in den verschiedenen Sprachen verschieden und konventionell; ihre vom Gefühl gebotene Deklamation hingegen geschieht nach allgemeinen, der ganzen Menschheit gleichen Urnaturgesetzen. Diesen Urtypus der rhythmischen Deklamation hat die Instrumentalmelodie zu erfassen, und hierin besitzt sie reichere und mannichfaltigere Mittel, als die Wortdeklamation.

Die Angst z. B., welche ein Verfolger in den Worten »Zu Hilfe! Zu Hilfe!« äussert, kann nur durch eine rhythmische Figur ausgedrückt werden:

929. 𝅘𝅥𝅯 | ♩ ♪ 𝄾 𝅘𝅥𝅯 ♩ ♪ 𝄾 |
Zu Hil-fe! Zu Hil-fe!

Aber die Musik hat für diese Deklamation der Angst eine Menge analoge Rhythmen. Z. B.

930. oder · oder · u. s. w.

12.

Liegt nun in der rhythmischen Figur an sich ein Analogon für die Wortdeklamation, so ist dieses doch allein noch zu unbestimmt. Bestimmter wird es, wenn ein früher schon erkanntes Analogon hinzutritt, das Tempo. Wollte man z. B. obige rhythmische Figur im Adagiotempo vortragen, so würde kein Mensch die Angst daraus hören.

13.

Doch auch in Verbindung mit dem Tempo fehlt der rhythmischen Figur Manches, um eine erkennbare Dolmetscherin innerer Regungen zu sein. Es wird durch beide Elemente wohl die Langsamkeit oder Schnelligkeit des Gefühls angekündigt, aber es fehlt das Analogon des Hebens und Senkens. Dieses kommt hinzu, wenn der Rhythmus in Töne übersetzt wird, die in ihren verschiedenen Intervallenschritten hinauf und hinab die feineren und feinsten Regungsmomente der Gemüthserscheinung versinnlichen. Man vergleiche obigen Rhythmus mit folgender Uebersetzung in Töne und Intervalle.



14.

Ein weiteres und sehr bedeutendes Analogon für die musikalische Deklamation der Instrumente liegt in den mannichfaltigen Vortragszeichen, Accenten und Stricharten, in ihrer Fähigkeit, die Töne anschwellen und abnehmen lassen zu können. So wird das Wesen der Angst in obiger Figur sich deutlicher ankündigen durch die Ausführung mit folgenden Accenten:



15.

Im Quartett, sowie in allen mehrstimmigen Tonstücken, arbeiten mehrere Instrumente zugleich.

Was thun mehrere zusammentönende Instrumente für den Ausdruck? .

Sie können —

a. dasselbe Gefühlsmerkmal ausdrücken.

Der Tondeklamation stehen nämlich, wie schon oben bemerkt worden, weit reichere rhythmisch-tonische Analogien zu Gebote, als der blossen Wortdeklamation. Wir haben z. B. gesehen, dass die Angst durch verschiedene rhythmische Figuren angekündigt werden kann.

933. I. … II. …

Diese verschiedenen und doch dasselbe ausdrückenden rhythmischen Figuren können auch tonisch verschieden belebt —



und in ein Bild zusammengebracht werden, wodurch der Ausdruck zu einem hohen Grade der Deutlichkeit, Bestimmtheit und Lebendigkeit zu steigern ist.



Betrachten wir vorstehendes Bild der Angst aus **Mozart's** Zauberflöte in allen vier Stimmen zugleich, so wird sich der Ausdruck derselben entschieden kundgeben. Spielen wir dagegen jede Stimme allein, so zeigt sich eine ziemliche Verschiedenheit der Deutlichkeit der Analogien. Die erste Violine deklamirt am bestimmtesten und erkennbarsten; die zweite Violine und die Viola sind, allein gehört, weniger bestimmt, und die Bassfigur in ihren Achteln könnte isolirt ausgeführt die Angst am wenigsten versinnlichen. Aber im Zusammenklang werfen die deutlicher deklamirenden Stimmen ihr Licht auf die weniger entschiedenen, wenn letztere überhaupt als zustimmend, und nicht etwa als widersprechend sich geberden.

So klagen und sind betrübt alle Stimmen in Folgendem, —





obgleich die zweite Violine in ihren zwei ersten Takten, nnd ebenso das Cello in seinen zwei ersten Takten, allein gehört, eine schwächere Analogie der Betrübniss sein möchten. Aber die deutliche Deklamation der ersten Violine sagt uns zugleich, was die anderen Instrumente empfinden, und keines widerspricht, sondern bejaht, selbst in deren schwächsten Figuren. Am meisten verkündet dasselbe Gefühl die Viola durchgängig, auch sprechen deutlicher die zweite Violine und das Cello in dem dritten und vierten Takte, wie man leicht erkennen und fühlen wird, wenn man diese Stimmen isolirt spielt.

Mehrere Stimmen können

b. von **demselben** Gefühl **mehrere verschiedene** Merkmale **zugleich** ausdrücken.

In dem vorstehenden Beispiele ist die Betrübniss gleichsam in ihrer ersten, einfachsten Erscheinungsweise ausgedrückt, alle Stimmen klagen: »ich bin betrübt«. Es können aber in derselben Gemüthsstimmung mehrere Nebenmerkmale sich gleichzeitig regen und kundgeben. Es kann sich z. B. zu der einfachen Klage (*a.*) eine lebhafter wallende (*b.*) und zitternde (*c.*) Unruhe gesellen; das Herz kann gleichsam hörbar in bangen, unsicheren Schlägen (*d.*) dazu hin-

eintönen. Man vergleiche nachfolgendes Bild aus demselben Adagio von Beethoven mit dem Beispiel 937.

938.





Kann man in vielen Bildern der reinen Instrumentalmusik die verschiedenen Stimmen als blosse Analogien der inneren Gemüthsregungen, ihre langsameren oder rascheren Wallungen, Hebungen, Senkungen u. s. w. erkennen und nachfühlen, so darf man gewiss bei sehr vielen Instrumentaltonbildern

c. die verschiedenen Stimmen als Repräsentanten von Personen nehmen, die entweder

1. alle von demselben Gefühl ergriffen sind, wovon aber jede es, wie im Vokalchor, auf ihre individuelle Weise ausspricht, oder

2. in denen verschiedene Gefühle walten, wo die eine z. B. zürnt, die andere sich fürchtet, eine dritte und vierte dazu klagt.

Aus folgendem Beispiele wird man Zorn, Furcht und Klage zugleich hören.



Können mehrere Instrumente als Repräsentanten mehrerer Personen betrachtet werden, die gleichzeitig verschiedene Gefühle kundgeben, so sind solche verschiedene Personenäusserungen in verschiedenen Momenten nach einander durch die Stimmen der Instrumente noch leichter und verständlicher zu analogisiren. Wir sehen dies nicht bloss fast in jedem mehrstimmigen Stücke der Oper, wo oft die entgegengesetztesten Charaktere sich theils zugleich, theils nach einander in wechselnden Phrasen aussprechen, sondern wir erkennen es auch in der Instrumentalmusik, im Adagio zur Freischütz-Ouvertüre z. B., wo auf das Bild friedlichen Jägerlebens die Erscheinung Samiel's und Max's mit seinen Klagen folgt, und wo weiter auch in dem Allegro verschiedene Gefühlsmomente verschiedener Personen mit einander abwechseln.

Freilich ist in den Operngesängen die Erklärung der Gefühle durch das Wort, in der Opernouvertüre durch die Kenntniss der Momente der Handlung beigegeben, es ist Programm-Musik, welche nach der Annahme Mancher nicht kunstwürdig ist. Indessen ist alle Welt von dieser Ouvertüre entzückt, und ich denke, wenn der

Schüler seine reine Instrumentalsprache jenen Werken nahe zu bringen strebt, wird er kein unwürdiger Komponist werden.

16.

Die letzte Analegie zwischen Gemüthsstimmungen und der Musik, isolirt betrachtet, liegt in den verschiedenen Tonregionen, welche sowohl jedes einzelne Instrument für sich besitzt, Tiefe, Mitte, Höhe, sowie in den mannichfaltigen Klangbildern, welche durch die mannichfaltigen Mischungen der Instrumente, durch die Instrumentation hervorzubringen sind. Von der düstern Trauer an, die durch tiefe Klangfarben zu versinnlichen ist, bis zu der höchsten Freude, die in hellsten Klängen sich kundgeben wird, bieten sich dem Komponisten für alle Grade und Nüancen der Gefühlsregionen entsprechende Analogien in der Instrumentation. Dies bedarf keiner Beispiele; jeder Blick in irgend ein ächtes, dem Gemüth wirklich entsprungenes Tonwerk wird sie dem Kunstjünger in den mannichfaltigen Abstufungen zeigen.

17.

Habe ich bisher die ähnlichen Merkmale der Tonkunst mit den ähnlichen Merkmalen der Gefühle im Einzelnen anzudeuten versucht, so ist nun leicht begreiflich, dass erstere alle zusammen verwendet und mit letzteren übereinstimmend angewendet werden müssen.

In der möglichst erkenn- und fühlbaren Uebereinstimmung aller musikalischen Merkmale mit den Merkmalen der Gefühle, Affekte und Leidenschaften besteht die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks.

Sind einige der Musik kundbare Aehnlichkeiten mit den Regungen der Gefühle vorhanden, andere nicht, ja mangelt auch nur ein Analogon, oder ist auch nur ein widersprechendes in dem Tonbilde vorhanden, so ist das Tongleichniss mehr oder weniger unvollkommen, so ist auch seine Verständlichkeit getrübt, mithin seine Ausdruckskraft und dadurch seine Wirkungsmacht geschwächt.

Und hierin liegt die Fortschrittsfähigkeit und Fortschrittsnothwendigkeit unserer Kunst.

Die Sprache der Töne hat ihren möglichen Grad der Deutlichkeit noch nicht erschöpft. Die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks **kann** noch gesteigert, und wird noch gesteigert werden.

Es giebt keine Musik, die ohne alle Analogie mit dem Gemüthsleben wäre; in aller Musik, welchen Namen sie habe, welcher Art sie sei, ist etwas dem Gemüthsleben Analoges, aber in sehr wenigen Tonstücken treten alle Analogien vereint, jede in ihrer möglichst scharf bezeichneten, versinnlichendsten Weise, und zu

einer durchgängig psychologisch richtigen Einheit verbunden, auf. Namentlich ist das Wesen des Akkompagnement, der begleitenden Stimmen meist zu unbestimmt; man denkt allenfalls bei der Hauptmelodie an den eigentlichen Ausdruck, braucht aber die anderen Stimmen meist nur als technische Unterstützung derselben, während jede Stimme dieselbe Pflicht wie die Hauptstimme hat: einen Beitrag nämlich zu liefern zu der Versinnlichung der Gemüthserscheinung in ihrer Einheit wie in ihrer Mannichfaltigkeit.

Die Ursache der oft so mangelhaften Sprache der Instrumente liegt aber eben darin, dass die Analogien der Musik mit den Gemüthserscheinungen noch sehr Wenigen bewusst worden sind. Weil aber manchem Komponisten sehr Ausdrucksvolles schon gelungen ist, ohne dass er schriftlich Rechenschaft darüber gegeben, entweder weil er es nicht gewollt hat, oder zuweilen wohl auch weil er es ohne helles Bewusstsein, von seinem guten Genius instinktartig geleitet, geschaffen, so ist die Meinung bei Vielen noch immer die, dass das helle Bewusstsein der Kunstmittel dem Künstler gar nicht nöthig, ja ein scharfes Denken und Erwägen ihm geradezu schädlich, und das instinktartige Schaffen ihm allein anzurathen sei.

Mögen einige Meinungen von Männern hier stehen, die anders über diesen Punkt gedacht haben und denken, und möchten doch die Kunstjünger, die es ernst mit ihrer Ausbildung meinen, dadurch vor der Annahme jener Gedanken bewahrt werden, die sie nur in's Flache führen und von der ächten Kunst hinwegschwatzen können.

»Es gehört zu den traurigsten Irrthümern der Zeit, wenn geglaubt wird, nicht nur, dass die Kunst die Leuchte der höheren Einsicht entbehren könne, sondern auch, dass sie von ihrem Einflusse schädlich berührt und in ihrem unbefangenen Streben beirrt werde; dass ihr Enthusiasmus das Denken ausschliesse und in den Armen besonnener und tiefer Erwägung erstickt werde.«

Thiersch, allgem. Aesthetik.

»Es ist mir bei dieser Gelegenheit wieder recht fühlbar, was eine lebendige Erkenntniss auch beim Erfinden viel thut.« Schiller, Goethe-Schiller'scher Briefwechsel.

»Um die dämonischen Wirkungen zur Begeisterung zu läutern, ist beharrlicher Fleiss der erste Zauberspruch. Wie thöricht ist es zu glauben, dass das ernste Studium der Mittel den Geist lähmel« Carl Maria v. Weber.

Hundert solcher Aussprüche von den bedeutendsten Meistern wären noch beizubringen. Es wird hoffentlich nicht nöthig sein für die, welche dieses Buch lesen und benutzen.

Aber noch einige Beweise mögen folgen, dass Manches von dem, was ich über Ausdruck und Ausdrucksmittel gesagt, schon früher von

Anderen ausgesprochen, von manchem Komponisten mit vollem Bewusstsein ausgeübt worden ist.

E. L. Gerber schreibt in einem Aufsatze »Eine freundliche Ansicht über gearbeitete Instrumentalmusik, besonders über Symphonien« (Leipziger Allgem. musikal. Zeitung, Jahrgang 15, Nr. 28) unter anderem auch:

»Mit welchem Glücke hat Vater Haydn so sehr oft seine Hauptsätze, z. B. den zu einer seiner letzten und bekanntesten Symphonien, zu wählen gewusst! Er fängt nämlich so an:



»Man zerfälle diesen Satz in die vier Phrasen oder Glieder, aus denen er besteht:



höre ihn so oft, als er im Stücke selbst, nur immer neu gestaltet, wirklich vorkommt, und sage, ob ich Unrecht habe, wenn ich behaupte, er spreche, jedem verständlich, Sätze aus wie: »»Nun bin ich froh! alle Sorgen schweigen; Freude lächelt: was will ich weiter?««

»Jedes dieser Glieder ist zwar durch den ganzen Satz benutzt, doch kommt das erste am öftersten, als Hauptgedanke, vor. Ein paar Mal erscheint zwar dieser Frohsinn in etwas getrübt, aber bald heitert sich Alles wieder auf. Das zweite Glied, gleichsam als Bewegungsgrund des Frohsinns, kommt, zunächst dem ersten, am öftersten im Satze vor, und immer mit neuen Modifikationen, gerade wie die Bewegungsgründe zum Frohsinn im Leben selbst. Alles Uebrige dieses ersten Satzes besteht in Ausbrüchen lichter Freude.«

So Gerber über den Inhalt und Ausdruck eines Haydn'schen Symphoniestückes.

Als einen von einem anderen Komponisten selbst gegebenen Beleg dazu führe ich Beethoven's Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello, Op. 135, *F*dur, an.

Ueber dem Grave steht in der ersten Violine:

Der schwer gefasste Entschluss.

Es wird erzählt, Beethoven's Haushälterin sei in die Stube getreten und habe dem tauben Meister durch die geöffnet hingehaltene Hand angedeutet, dass sie Geld brauche. Er habe gefragt: »Muss es sein?« Sie habe hastig erwiedert: »Es muss sein! Es muss sein!«

Darüber hat Beethoven ein Stück geschrieben!

Die erste Skizze dazu ist über der ersten Violine zu lesen. Sie lautet:



Hier ist ein Instrumentalstück, dessen beide Thema's aus einer bestimmten Wortdeklamation hervorgegangen sind!

Uebungen des Schülers in der Kunst des musikalischen Ausdrucks.

Brauche ich nach dem, was in dem vorstehenden Kapitel über den musikalischen Ausdruck und seine Mittel bemerkt und durch die Beispiele von Haydn und Beethoven anschaulich gemacht worden, noch viel darüber zu sagen?

Der Schüler wähle sich

a. ein der Musik zugängliches Objekt, und lasse es durch lange darauf fixirten geistigen Blick lebendig in seiner Seele werden.

b. Er bringe sich die psychologische Natur desselben in seiner Einheit und Mannichfaltigkeit, in seinen grösseren und kleineren Veränderungen, in seinem Wechsel mit verwandten Gefühlen, und wie sie sich naturgemäss aus einander erzeugen und auf einander folgen, zum hellsten Bewusstsein.

c. Ist seine Seele ganz davon erfüllt, so suche er die Hauptmomente in kleine Tonbilder zu verwandeln, aus welchen nach und nach die erste Skizze entsteht.

d. Er fahre damit so fort, wie früher bei den verschiedenen technischen Skizzirungsmethoden angegeben worden ist.

e. Er bringe dann diese einzelnen Momente durch Fortführung und Verbindung in einen, der Natur des gewählten Objekts gemässen Zusammenhang, in psychologische Folge.

f. Er führe endlich das also in einem Hauptmelodiefaden vollständig skizzirte Bild in der Partitur aus, mit dem Vorsatze, keine Note für irgend ein Instrument hinzuschreiben, die nicht als Analogon des in seinem Gefühle und vor seiner Einbildungskraft schwebenden Gegenstandes zu erkennen wäre.

»Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung.«

Um seinen schaffenden Geist für diese Prozedur möglichst zu bilden und zu befähigen, gehe der Schüler im Anfange und längere Zeit mit dem deutlichsten Bewusstsein an die Erfindung seiner Skizzen, sowie an die Ausführung derselben.

Er richte folgende bestimmte Fragen an sich, über die Bedingungen, die Mittel, durch welche er die Merkmale seines Objekts mit seinen Tonmerkmalen analogisiren kann:

1. Welche Taktart?
2. Welches Tongeschlecht? Welche Tonart?
3. Welches Tempo?
4. Welche Rhythmik in den Figuren?
5. Welche tonische Belebung derselben? Welche Intervallenschritte? u. s. w.
6. Welche Harmoniefolgen, leitereigene, ausweichende?
7. Welche Accente, Vortragszeichen?
8. Welches Akkompagnement?
9. Welche Instrumentirung, als Klangbild betrachtet?
10. Welche Periodenweise?
11. Welche Gruppirung?
12. Wie die ganze Form?

Der Schüler lächle nicht über dieses handwerksmässige, mechanische Verfahren; er lasse sich nicht davon abhalten durch die Spöttereien vielleicht mancher Aesthetiker, die die Kunst aus philosophischen Lehrbüchern und Journalen kennen, aber von dem Wesen des Künstlers, und wie er sich heranbildet, nichts erfahren haben und wissen. Der Schüler lese das Motto Goethe's, das diesem Bande vorsteht, und glaube diesem Geiste, der alles nicht allein durchdacht, sondern auch durchlebt und durchpraktizirt hat.

Der Schüler glaube noch an folgenden Satz:

Es muss alles in der Kunst, auch die geistigste Prozedur mit Bewusstsein erlernt und durchgeübt werden. Erst wenn dies längere Zeit geschehen, braucht der Künstler nicht bei jedem Schritte an jede einzelne Bedingung zu denken, erst dann kann er sich seinem wohl-

geschulten Genius freier überlassen, namentlich in dem Momente der Begeisterung.

Das Vorprüfen seines Gegenstandes wird dagegen auch dem grössten Künstler nicht erlassen.

— Was vorher der Ueberlegung abging, fehlt nachher der That.—

Ebensowenig wird auch der grösste Künstler das Nachprüfen, die Selbstkritik seiner Schöpfungen unterlassen. Schindler erzählt, dass Beethoven ebensoviel Zeit zur Feile seiner Symphonien gebraucht, als er zur Hervorbringung derselben bedurft. Daher wird der Künstler

a. zuerst seinen Gegenstand lange scharf und von allen Seiten durchdenken und durchprüfen,

b. sodann in der Begeisterung schnell entwerfen,

c. darauf mit Ruhe, Liebe und Wärme ausführen, und

d. endlich scharf und beharrlich nachprüfen.

Das sind die vier Momente, welche die Schöpfung jedes ächten Kunstwerkes verlangt.

Einunddreissigstes Kapitel.

Die Klavierkomposition.

Nachdem wir die Lehre von der Komposition des Streichquartetts ausführlich vorgetragen, können wir uns bei den mannichfaltigen Kompositionsformen für Klavier allein sowohl, als auch mit Begleitung von Streichinstrumenten, bis zum Quartett, um so kürzer fassen. Denn nichts eigentlich Neues, Fremdes mehr ist dem Schüler zu eröffnen. Er kann sich, um die verschiedenartigen Formen und Setzweisen für Klavier zu lernen, unmittelbar an die Werke der Meister selbst wenden, und er wird im Allgemeinen dieselben Bildungsgesetze wiederfinden, welche wir für das Streichquartett aufgestellt haben. Ueberall sieht er eine Form. So klein eine solche sein mag, sie enthält Perioden und wenigstens eine Periodengruppe. In jeder Periode bemerkt er Modelle und Sequenzen u. s. w. Je grösser die Formen, desto zahlreicher die Perioden, Gruppen u. s. w.

Das gegenwärtige Kapitel braucht und soll also nur eine Anleitung sein, wie das Studium der Klavierkomposition am einfachsten und sichersten zu betreiben, und die Uebungen danach einzurichten sind, um sich baldmöglichst zum eigenen freien Schaffen darin befähigt zu fühlen.

Die kleinsten Formen.

»Kinderscenen«. Leichte Stücke für das Pianoforte von Robert Schumann. Op. 15. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Ein Muster für solche kleinste Formen von Klavierstücken geben die Kinderscenen von Schumann ab, hinsichtlich ihrer technischen Konstruktion sowohl, als auch ihrem geistigen Inhalt und Gehalte nach.

Ich setze das erste Stück her, und zeige dann dem Schüler, welche Fragen er daran zu richten hat, um sich die Konstruktion des Tonbildchens im Ganzen und Einzelnen zum Bewusstsein zu bringen.





Form des Stückes.

Zwei Theile. Der erste besteht aus einer einfachen Periode von acht Takten, der zweite hat zwei Perioden. Die erste davon ist eine einfache, zu sechs Takten verkürzte, die zweite eine einfache achttaktige.

Das Ganze ist also zunächst in folgendem Schema darzustellen:

8 — *G*. :‖:
6 — *e* — *G* — *e* — *G*.
8 — *G*. :‖:

Modellinhalt.

Er liegt in dem ersten Abschnitte. Die Skizze, aus welcher das Ganze herausgesponnen ist, die eigentliche Erfindung also, besteht nur aus zwei Takten, nämlich:

945. 

Der ganze erste Theil ist durch strenge und freie Sequenzen fortgesponnen. Die erste Periode des zweiten Theils enthält thematische Arbeit, zunächst im Basse:

946. 

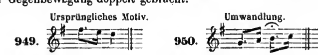
Man sieht das erste Motiv des Modells in der Gegenbewegung, das zweite in seiner ursprünglichen Gestalt gebracht, und dadurch, wie eine andere Melodie vermittelst der thematischen Umwandlungskunst entstanden ist.

Aber auch die Oberstimme, sowie theilweise die zweite dazu, hat eine thematische Melodie. In den fünf ersten Takten ist sie aus dem ersten Motiv des Thema's gebildet, durch tonische Verengerung, nämlich:

Ursprüngliches Motiv. 947.

Tonisch verengert. 948.

Im sechsten Takte ist das erste Glied des zweiten Themamotivs in der Gegenbewegung doppelt gebracht.



Die dritte Periode ist die treue Wiederholung der ersten.

Das Stück ist demnach beinahe das Bild eines ersten Theils der ersten Quartettform, in verjüngtem Maassstabe. Es hat:

a. Themaperiode,
b. Mittelsatzperiode,
c. Repetition.

Nur die Uebergangsperiode fehlt.

Die modulatorische Führung

ist sehr einfach, wie bei solchen kleinen Stücken nöthig, wenn die harmonische Einheit nicht verletzt werden soll. Die erste Periode hat nur einen einzigen ausweichenden Akkord, d: $\overset{\circ}{5}$; die zweite wechselt zwischen *e* und *G*. Die dritte modulirt wie die erste.

Das Akkompagnement

bleibt durchgängig dasselbe. Es hat als Modell in der Mittelstimme nur ein Motivglied, —

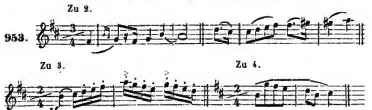
951. etc.

im Bass, ausser der zweiten Periode, wo er die thematische Melodie übernimmt, nur dieses:

952.

Aus ebenso wenigem Material sind fast alle anderen Stücke gewebt. Die Grundskizzen derselben sind auf wenigen Zeilen darzustellen, wie folgt.

Grundskizzen zu den anderen Kinderscenen.





Erläuterungen.

1. Ich habe die Skizzen in verschiedenen Weisen hergesetzt, theils in der Melodie allein, theils in der ganzen Gestalt, mit dem

Akkompagnement. Im Allgemeinen ist, wie schon früher bemerkt worden, die letztere Erfindungsweise bei dem geübten Komponisten, wenigstens für die erste Skizze, die gebräuchlichere; doch bietet auch die erstere, wo die Melodie sich zunächst allein erzeugt, grosse Vortheile. Denn erstens kommt zu der guten Melodie nicht immer gleich die gute Begleitung, man muss deshalb oft verschiedene versuchen, ehe man die rechte findet; und zweitens ist ja, in grösseren Kompositionen namentlich, die verschiedenartigste Begleitung ein und derselben Melodie ein Hauptmittel der thematischen Arbeit. Kein Komponist aber kann bei der ersten Skizze alle diese verschiedenen Darstellungen desselben Gedankens gleich mit-, sondern muss sie später nacherfinden. Daher ist die Fähigkeit, einer nackten Melodie sehr verschiedene Kleider anziehen zu können, möglichst auszubilden, was eben durch die getrennte Erfindungsweise befördert wird.

2. Man sieht aus den oben gegebenen Skizzen, wie wenig Material zu der eigentlichen Erfindung gehört, wie klein die Modelle sind; sie bestehen meist aus einem, aus zwei bis zu vier Takten. Aehnliche kleine Anfangsgedanken zu finden, kann keinem Kunstjünger schwer werden, ja manchem Dilettanten selbst fliessen sie reichlich zu. Aber aus ihnen heraus bestimmte Wesen zu spinnen und zu bilden, nur bloss in technischer Hinsicht noch genommen, ist schwerer. Dazu gehört Studium, Erfahrung und Uebung. Eine der besten Uebungen, um die Ausspinnungskunst zu lernen, ist folgende:

a. Man nehme ein Meisterwerk vor und ziehe sich die Grundskizze, die Hauptmodelle auf ein besonderes Blatt aus.

b. Nach einiger Zeit, wenn man das Original vergessen, versuche man diese melodischen Modelle mit selbsterfundenem Akkompagnement zu versehen.

c. Alsdann führe man diese Skizzen zu einem ganzen Stücke aus.

d. Endlich vergleiche man seine eigene Ausführung mit der des Musters.

Es giebt, besonders wenn man sie längere Zeit fortsetzt, schwerlich eine Uebung, die aufklärender und schnellfördernder für den Kunstjünger wäre.

3. Bei allen künstlerischen Hervorbringungen ist die Erfindung das Wichtigste; bei Instrumentalwerken also die Gewinnung bedeutender Hauptgedanken oder Modelle, welche die erste Skizze enthält. Zu dieser Operation gehört daher die geistig wärmste Aufregung, die glücklichste Stunde. Diese ist nicht immer vorhanden, und auch nicht herbeizuzwingen. Wenn sie aber dem Komponisten kommt, so benutze er sie auch nach Möglichkeit. Dies geschicht nicht von Allen, und nicht immer auf die beste Weise. So träge,

verdrossen, misswillig der Geist auch des begabtesten Künstlers sich zuweilen zeigt, so lebendige, aufgelegte und gutwillige Momente hat er auch. Dann versäume man aber auch nicht zuzugreifen und festzuhalten, so viel man nur vermag. Manche versehen das, und nehmen gerade nur so viel, als sie für den Augenblick brauchen. Will einer z. B. ein Quartett oder eine Symphonie komponiren, so geht er auf die Jagd nach dem Hauptthema der ersten Form etwa aus; hat er dieses, so ist er zufrieden, und spinnt wohl gar den Faden gleich fort, hoffend, die glückliche Stunde werde ihm bei der Erfindung der anderen Formen schon auch wieder erscheinen. Das ist ein trügerischer Glaube, der sich oft rächt, wie die sehr ungleichen Stücke grösserer Werke zuweilen beweisen.

Die rechte Benutzung der glücklichen Stunde besteht darin, dass man so viel Hauptgedanken, Modelle erfindet, als nur der Geist hergeben will. Man weiss, dass Beethoven seine ersten Skizzen meist auf Spaziergängen machte. Da hat er nicht allein die Hauptgedanken zu einem ganzen Werke, er hat zuweilen sogar die Modelle zu mehreren, verschiedenen Werken hingeworfen, wie seine Skizzenbücher beweisen. Ebenso haben es Mozart, Haydn und wer weiss wie mancher andere Komponist noch gemacht. Davon rührt die Bedeutung, Kraft und Wirksamkeit ihrer Werke zum grössten Theil mit her. Sie haben die guten Stunden, ja Augenblicke stets benutzt zu der eigentlichen Erfindung.

Nicht allein entsteht aus dieser Arbeitsmethode der Vortheil, dass es dem Komponisten nie an gutem Material fehlt, wenn er es braucht, sondern auch der weitere und sehr wichtige, dass solche in einem Momente erfundene Gedanken zu einem ganzen Werke eine geistige Einheit bekommen, die, wenn man die Erfindungsmomente weit von einander trennt, selten in solchem Maasse zu erzielen ist.

Auf diese Weise, wenn nämlich der günstige Moment für die Erfindung benutzt wird, ist es z. B. wohl möglich, dass man sämmtliche Skizzen zu kleinen Stücken, etwa wie die oben gezeigten zu den Schumann'schen Kinderscenen, in einer Stunde hinwerfen kann. Aus dieser Methode erklärt sich dann auch die ausserordentliche Fruchtbarkeit mancher Komponisten. Sie haben keinen aufgelegten Moment ihres schaffenden Geistes unbenutzt gelassen, und litten in Folge davon nie Mangel an brauchbaren Hauptideen, wenn sie arbeiten wollten.

Welcher Künstler wüsste nicht zu erzählen von Tagen, Wochen, wo ihm nicht vier gute Takte zu erfinden gelingen wollte, und er folglich Tage und Wochen verlor, und welcher Künstler dagegen hätte nicht auch von Momenten zu erzählen, in welchen ihm die Ideen in reichster Fülle zuströmten, mehr, als er im Augenblicke zu ver-

wenden vermochte. Man sammle in fruchtbaren Zeiten, damit man nicht Mangel leide in den unfruchtbaren.

Etüden.

Die Etüde ist ein kleineres oder grösseres Tonstück, welches oft nur Uebung der technischen Fertigkeit, sowie einer guten Vortragsweise zum Zweck hat. Gute Komponisten werden indessen immer streben, auch solchen Werken einen tieferen Gehalt durch Ausdruck von Stimmungen des Gemüths zu verleihen, und die neuere Zeit hat gar manches Werthvolle auch in dieser Beziehung hervorgebracht.

Was nun die verschiedenen Formen der Etüde betrifft, so kann die Erkennung derselben dem Kunstjünger gar keine Schwierigkeiten bereiten. Er braucht nur den Melodiefaden zu verfolgen, das Modell, oder die Modelle aufzusuchen, und sich die Perioden und deren Folgen zu merken, so wird sich die ganze Form, die meist sehr einfach ist, vor ihm enthüllen.

Von der kleineren Gattung solcher Etüden hat unter mehreren Anderen Stephen Heller in seinen 25 melodiösen Uebungsstücken für Pianoforte recht artige Muster geliefert.

Da sie wohl im Besitz der meisten Klavierspieler sind, so will ich die erste davon analysiren, um zu zeigen, dass auch hier, wie überall, meine Grunderklärungen der Formen vollkommen ausreichen.

Die erste Etüde, *Allegretto*, $^4/_4$ *C*dur, hat als Modell nur folgendes Motiv.

954. 

Dies ist die eigentliche Erfindung. Das ganze, 30 Takte enthaltende Stück besteht aus strengen und freien Sequenzen.

Dieses Modell ist nun wieder bloss eine Umsetzung folgender Akkordfolge in harmonische Figurirung.

955. 

Der Melodiefaden des Ganzen sieht nun so aus:

956. 



Das Schema der ganzen Form ist also eine Gruppe von drei einfachen Perioden:

Erste Periode 8,
Zweite Periode 12,
Dritte Periode 10.

Die Modulation wechselt zwischen Ober- und Unterdominante von *C*.

Der Schüler braucht sich solche kleinere Formen kaum noch schriftlich zu schematisiren. Sein Blick muss bereits so geübt sein, dass er die Konstruktion gleich unmittelbar vom Blatte weg sich klar machen kann.

Grössere Etüdenformen.

Davon wollen wir eine aus den Studien für Pianoforte von Ign. Moscheles betrachten, und zwar das *Allegro brillante* Nr. 3.

Wenn in vielen kleineren Werken, wohl auch in manchem grösseren der Art, die Ausspinnung eigentlich nicht viel mehr als Versetzung des Modells in verschiedene Tonarten ist, so gewahrt man dagegen in anderen, wie eben z. B. in genannter Etüde von Moscheles, schon eine mannichfaltigere thematische Behandlungsweise.

Das Thema zu diesem sehr interessanten Stücke ist folgendes:



Hierin liegen drei verschiedene Motive, *a.*, *b.* und *c.* — Aus diesen ist die ganze, aus 89 Takten bestehende Form heraus- und fortgesponnen, indem alle Perioden thematische Modelle haben.

Um dies anschaulich zu machen, will ich das Schema der ganzen Periodenreihe hersetzen, und von jeder einzelnen Periode das Modell dazu. Der Schüler möge dann die Etüde vornehmen und sehen, wie der Meister jedes Modell zu einer Periode ausgesponnen.

Erste Periode: 8 — *G*. Das Modell dazu zeigt Beispiel 957.

Zweite Periode: 8 — *G*, *a*, *e*, *G*. Modell:



Dritte Periode: 8 — *c*, *Es*, *d*. Modell:



Vierte Periode: 6 — *D*. Modell:

960.



Fünfte Periode: 12 — *D*, *h*, *d*, *D*.

961.



Sechste Periode: 7 — *g*, *D*, *g*, *d*.

962.



Siebente Periode: 6 — *G*, *g*.

963.

Achte Periode, Repetition: 11 — *G*, *a*, *C*, *G*. Wie 957.

Neunte Periode: 8 — *G*.

964.



Sind die Formen der Etüden, Phantasien, Impromptu's u. s. w. sehr einfach und leicht zu erkennen, so beruht auch die Erfindung der Modelle eigentlich auf einem einfachen Grundsatze, nämlich: auf der Kunst der Variirung.

Wie bunt und kraus solche Klavierwerke aussehen mögen, sie lassen sich alle auf die Variation einfacher Melodien zurückführen.

Ein einfaches Melodiemodell wird erfunden; dieses wird auf irgend eine pikante Weise variirt, mit irgend einer interessanten Figur umspielt, und so läuft es dann, meist nur in modulatorische Sequenzen gebracht, durch das ganze Stück.

Ich will hier einige solche Modelle von bekannten und beliebten Stücken der Art erst in dem einfachen Melodiefaden, und dann in seiner Umwandlung durch Variation hersetzen. Der Schüler möge die Fortführung derselben in den genannten Werken selbst aufsuchen. Er wird sehen, dass auch hier das Glück des ganzen Stückes auf der Erfindung eines melodischen und dann pikant variirten Modells hauptsächlich beruht.

Etude de Salon, par Charles Mayer. Op. 33. Fr. Hofmeister.





Thème original et Etude, *par* S. Thalberg. Op. 45. Wien, P. Mechetti.

Melodie-Modell des Thema's.
Allegretto.

969.

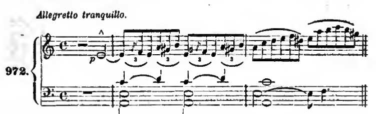
Erste Darstellung desselben im Thema.

970.

Variirung desselben.
Un poco più presto.

971.

In einer kleinen vorhergehenden Einleitung ist das Thema auf interessante Weise angedeutet, —



welches der Schüler in seiner Weiterführung untersuchen möge, um zu sehen, wie verschiedenartige Gestaltungen aus demselben Gedankenstoff zu bilden sind.

La Cadence, Impromptu en forme d'Etude, *par* S. Thalberg. Op. 36. Berlin, Schlesinger.

Die Erfindung besteht nur aus einem Takte und dessen Variirung in der Folge. Beide Modelle sehen so aus:



Die beliebte Etüde von Charles Mayer, Op. 61 Nr. 3, hat folgendes einfache Melodie-Modell, —



welches durch Variirung in folgender Gestalt erscheint:





Grand Galop chromatique pour le Pianoforte, par F. Liszt. Op. 12. Leipzig, Fr. Hofmeister.

Ich habe wiederholt auf die Beherzigung der Bemerkung Goethe's, welche diesem Bande als Motto vorgedruckt ist, hingewiesen; ich habe darzuthun gesucht, dass zuweilen, ja vielleicht sehr oft, recht gewöhnliche Dinge Anlass, und ziemlich mechanische Operationen Hilfe zu ächt künstlerischen Erfindungen und Bildungen geben können.

Ein vorhandenes ausgeführtes Beispiel dazu ist das früher bereits angeführte Quartett von Beethoven: »Muss es sein?« u. s. w., welches, ohne die Geldforderung seiner Haushälterin zu ungeeigneter Stunde, nicht entstanden wäre. Was kann ferner ein mechanischeres Hilfsmittel zu Erfindung eines musikalischen Gedankens sein, als den Namen eines Menschen in Töne umzusetzen? Und doch wollte es Beethoven benutzen, und notirte als Thema zu einer Ouvertüre in sein Skizzenbuch:



Würde man, wenn er es ausgeführt hätte, der Ouvertüre ihren gemeinen, unkünstlerischen Anlass und Ursprung angehört haben?

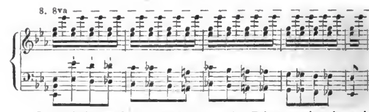
So ist nun in ähnlicher Weise auch der Hauptgedanke zu dem geistreichen, in wilder, übermüthiger Lust hinstürmenden, berühmten Galopp von Liszt — aus den Tönen der chromatischen Scala entsprungen.

Ich will davon die drei Hauptmodelle hersetzen, welche die erste Skizze, die eigentliche Erfindung ausmachen, und dann zeigen, wie mannichfaltig Liszt diese Modelle durch die Kunst der thematischen Arbeit zu behandeln verstanden hat.

Erstes Modell, aus der chromatischen Scala gebildet.




Zweites Modell. b.
978.
Drittes Modell. c.
979.
Beide frei erfunden.
Verschiedene Darstellung des Modells a.
980.
1.
mf
2.
3.
4.
delicatamente
5.
8va
6.
Ped.
*
Ped.
7.
8va
loco.



Der Schüler suche nun als Uebung im Erkennen der thematischen Beziehungen *a.* die verschiedenen Umgestaltungen der beiden anderen Modelle in den Anfängen der Perioden auf; und sodann *b.* wie diese Umgestaltungen innerhalb der Periode wieder umgestaltet, d. h. wie jedes Modell durch verschiedenartige Sequenzen vermannichfaltigt worden ist.

Ich mache dabei den Schüler noch aufmerksam, dass die Modelle *a.* und *b.* auch zusammen gebracht worden sind, und gebe davon bloss eine Andeutung.

981.



Sonaten ohne und mit Begleitung; Trio's, Quartetten für Pianoforte mit Begleitung von Streichinstrumenten.

Das Studium aller dieser Arten von Tonwerken können wir dem Schüler allein anheimgeben. Sie haben im Allgemeinen dieselben Formen und werden durchaus nach denselben Gesetzen gebildet, welche wir für das Streichquartett auseinandergesetzt haben. Die mannichfaltige Anwendung, Modifizirung derselben kann und muss der Jünger sich aus den Mustern guter Meister selbst abstrahiren. Findet er aber irgendwo eine Form, die einem unserer aufgestellten Hauptgesetze widerspricht, so ist es eine Ausnahme, welche die Regel nicht umwirft.

Wir haben z. B. als Hauptmodulationsgesetz der Hauptformen des Quartetts in Dur hingestellt, dass der erste Theil von der Gesanggruppe an bis zum Schluss in der Dominante fortgeführt werde. Nun giebt es allerdings Werke, die von dieser Regel abweichen. So modulirt z. B. die erste Form, das erste Allegro des Streichquintetts von Beethoven im ersten Theile aus *C* dur, anstatt in die Dominante *G* dur, in die kleine Unterterz, nämlich nach *A* dur. Dies ist eine Ausnahme, wozu Beethoven seinen Grund gehabt haben mag. Der Schüler wird sie aber als solche erkennen und sich durch den einzelnen Fall nicht an der Hauptregel irre machen lassen.

Ferner wird der Studirende an vielen Rondoformen, namentlich aus früherer Zeit, zweierlei Abweichungen von der von uns aufgestellten Form bemerken, nämlich:

a. Es sind die Gruppen zuweilen sehr zusammengezogen; die Uebergangsgruppe z. B. besteht aus einer Periode, oder verschwindet wohl gar gleichsam in der Themagruppe, so dass nach dieser, etwas verlängert, gleich die Gesanggruppe erscheint.

b. Es wird auch oft eine Wiederholung der Themagruppe, die zweite etwa — weggelassen, und dafür gleich die Gesanggruppe ergriffen.

c. Und endlich ist, zumal in älteren Rondo's, die Mittelsatzgruppe zuweilen nicht aus thematischen Umwandlungen gebildet, sondern es tritt ein neuer Satz ein, welcher für sich durchgeführt wird. Doch ist diese Gestaltungsweise in neuen ausgeführten Formen der Art nicht mehr zu bemerken, und die thematische Arbeit, wie es offenbar gediegener ist, darin zu finden.

Alle solche und noch manche andere Abweichungen sind aber, wie gesagt, Modifikationen der herrschenden Formen, und überall als solche leicht zu erkennen.

Die Setzweisen für Klavier.

Es bleiben noch einige Bemerkungen über die Setzweise für Klavier zu machen übrig.

Im Allgemeinen, und namentlich bei zwei-, drei- und vierstimmiger Setzweise, gelten auch hier die Regeln, welche für das Streichquartett gegeben worden sind.

Je vollstimmiger aber das Klavier benutzt wird, je mehr Freiheiten nehmen sich die Komponisten. Auch hierüber jedoch, sowie überhaupt über die Kompositionsweisen für Klavier ist wenig zu sagen nöthig. Wer für dieses Instrument schreibt, spielt es, und wer es spielt, kennt die Behandlung und die Setzweisen dafür.

Dass z. B. in Sätzen, wie folgender, in den Zwischenstimmen nicht von unerlaubten Oktaven die Rede sein kann, versteht sich, —





es sind Verdoppelungen der Stimmen, die, bei mehr als vierstimmigen Setzweisen namentlich, nicht zu vermeiden sind und dem Ohr durchaus nicht unangenehm auffallen.

In folgendem Beispiele aus der zweiten Etüde von **Moscheles** kommen im Basse Oktaven- und Quintenfolgen zugleich vor, ohne dass sie eine üble Wirkung machten.

983.



Auch Sprünge aller Arten erscheinen. Zum Beispiel in demselben Stücke:

984.



Sie wirken gleichsam sechzehnstimmig, etwa wie von zwei Pianoforte's angegeben, wovon *a.* vor–, *b.* in der Oktave nachschlägt.

Ueberhaupt gilt hier, wie überall, für jede Setzweise die Maxime: **was dem Ohr nicht unangenehm auffällt, ist erlaubt.**

Anhang.



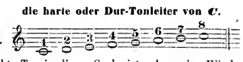
Zum ersten Kapitel.

Seite 1.

Tonleiter. Scala.

Wir haben in unserer Musik nur sieben Töne, aus deren mannichfaltigen Kombinationen alle Tonwerke entstanden sind und entstehen. Diese sieben Töne heissen *c d e f g a h*, und bilden der Reihe nach aufgestellt

die harte oder Dur-Tonleiter von *C*.

1.


Der achte Ton in dieser Scala ist schon eine Wiederholung des ersten, und heisst Oktave. Ebenso kann der zweite Ton *d* eine, zwei, drei Oktaven höher oder auch tiefer dargestellt wiederholt werden, und so alle anderen Töne. Hierdurch wird möglich, die Scala durch mehrere tiefere und höhere Regionen (Oktaven) zu führen und dadurch den Kreis der Töne sehr zu erweitern. Z. B.

2. Kontratöne. Grosse Oktave. Kleine Oktave.

Eingestrichene Oktave. Zweigestrichene Oktave.

Dreigestrichene Oktave. *) u. s. w.

---

*) Die verschiedenen Oktaven werden durch die über Beispiel 2 stehenden Namen bezeichnet. Mit lateinischen Buchstaben schreibt man sie wie folgt.

Kontra- Grosse Oktave. Kleine Oktave.
F G A H — C D E F G A H — c d e f g a h —

Eingestrichene Oktave. Zweigestrichene Oktave. Dreigestrichene Oktave.
c d e f g a h — c d e f g a h — c u. s. w.

Diatonische Normal-Tonleiter von Dur.

Wenn wir obige Tonleiter Beispiel 1 auf dem Fortepiano spielen, so lassen wir hie und da eine schwarze oder Obertaste aus.

Zwischen *c* und *d* liegt *cis*, zwischen *d* und *e dis*; *e* und *f* hingegen sowie *h* und *c* haben keine Taste, keinen Ton zwischen sich.

Wir nennen nun zwei Töne, zwischen welchen noch einer liegt, einen ganzen Ton, Ganzton, zwei unmittelbar neben einander liegende Töne hingegen einen halben Ton, Halbton.

Werden zwei unmittelbar neben einander liegende Töne auf zwei Linien des Notensystems geschrieben, wie z. B. *e–f*, so bilden sie einen grossen Halbton; werden sie aber auf derselben Linie, vermittelst eines Versetzungszeichens dargestellt, wie z. B. *e–eis*, so bilden sie einen kleinen Halbton.

Jeder Ton, den wir in einer Scala betrachten, hat eine bestimmte Stelle, welche Stufe heisst. Diese Stufen werden von unten nach oben gezählt. In obiger Scala von *C* dur nimmt daher *C* die erste, *D* die zweite, *E* die dritte, *F* die vierte, *G* die fünfte, *A* die sechste, *H* die siebente, und *C*, als Oktave, die achte Stufe ein.

Die diatonische Tonleiter besteht also aus sieben Tönen und der Wiederholung des ersten Tons als Oktave, welche stufenweise auf einander folgen, und zwar theils in ganzen, theils in halben Tönen nach folgender Ordnung:

ganzer Ton, g. T., halber Ton, g. T., g. T., g. T., halber T.

3. 1 1 ½ 1 1 1 ½

Von jedem anderen beliebigen Tone aus kann man eine solche diatonische Dur-Scala bilden, z. B. *G* als ersten Ton, erste Stufe angenommen:

4. 1 1 ½ 1 1 1 ½

Warum steht hier *Fis* anstatt *F*?

Weil jede Dur-Scala dieselbe Ordnung der ganzen und halben Töne wie die von *C* dur haben muss. Hätten wir *F* gelassen, so wäre der Schritt vom sechsten zum siebenten Ton nur ein halber Ton geworden, da er doch ein ganzer sein soll. Um ihn dazu zu machen, wurde das *F* vermittelst des davor gesetzten ♯ um einen halben Ton erhöht. Dadurch ist nun auch zugleich der Schritt von der sieben-

ten Stufe zur achten ein halber Ton geworden, wie die *C* dur Tonleiter verlangt*).

Weil alle anderen Durtonleitern der von *C* dur in den Stufenschritten nachgebildet werden, nennt man letztere die Normal-Tonleiter von Dur.

Diatonische Normal-Tonleiter von Moll.

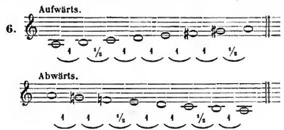
Diese unterscheidet sich von der Durtonleiter durch eine andere Ordnung der Ganz- und Halbtöne.

Für die Akkordbildung wird sie in folgender Weise hinauf und herab gleichmässig angenommen.

5. 

Hier liegen nicht allein die Halbtöne anders, sondern die sechste und siebente Stufe bildet sogar einen Schritt von a n d e r t h a l b Tönen, nämlich *f*–*g* Ganzton, *g*–*gis* Halbton.

Zum melodischen Gebrauch nimmt man sie in folgender Weise an.

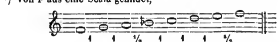
6. 

Chromatische Tonleiter

nennt man eine solche, wo alle halben Töne mit aufgezeichnet werden.

7. 

*) Von *F* aus eine Scala gebildet,



muss das *h* auf der vierten Stufe durch ♭ einen halben Ton erniedrigt werden, um das Verhältniss der *C* dur Scala zu gewinnen. Aus gleichem Grunde sind die Versetzungszeichen bei allen anderen Tonleitern anzuwenden.

Enharmonische Tonleiter.

Hier werden nicht allein alle Halbtöne geschrieben, sondern auch in doppelter Weise, mit ♯ und ♭.

8. 

Intervall.

Das Verhältniss zweier Töne, nach ihrer Entfernung von einander betrachtet, nennt man Intervall (Zwischenraum).

Es giebt eigentlich nur sieben Hauptintervalle, von *C*, als erster Ton betrachtet, bis zu *H*, als siebenter. Für gewisse Harmonieverhältnisse geht man aber bis zur Oktave und über diese noch hinaus.

Hier ist die Folge derselben, welche man sich zunächst fest einprägen möge.

9. Prime oder Einklang. Sekunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte.

Septime. Oktave. None. Dezime. Undezime. Duodezime. Terzdezime.

Diese Hauptintervalle können vermittelst der Versetzungszeichen mehrfach modifizirt werden. *C–d* ist eine Sekunde, *c–des* und *c–dis* sind auch welche. Um diese Verschiedenheiten auszudrücken, bedient man sich der Beiwörter »klein, gross, rein, vermindert, übermässig«.

Tabelle der gebräuchlichsten Intervalle.





Umkehrung der Intervalle.

Jeder höhere Ton eines Intervalls kann um eine Oktave niedriger, jeder tiefere Ton um eine Oktave höher gestellt werden. Nehmen wir von der Sekunde

11.

das niedrigere *c* und erhöhen es um eine Oktave,

12.

während *d* auf seiner Stelle bleibt, so haben wir das Intervall umgekehrt. Durch solche Umkehrung kommt ein anderes Verhältniss heraus, wie hier zu sehen. Aus der Sekunde nämlich ist durch die Umkehrung eine Septime geworden.

Um das Verhältniss der Umkehrungen der Hauptintervalle leicht erkennen zu können, setzt man die Stufenzahlen einer Oktave einmal aufwärts, das andere Mal abwärts gegen einander auf folgende Weise.

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

Hieraus ergiebt sich, dass der Einklang zur Oktave, die Sekunde zur Septime, die Terz zur Sexte, die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quarte, die Sexte zur Terz, die Septime zur Sekunde, die Oktave zum Einklange wird.

Methode, jedes Intervall leicht erkennen zu können.

Das schnelle Erkennen jedes Intervalls ist keine leichte Sache. Sollte der Schüler auch die vorstehende Tabelle auswendig lernen, was schon mühsam ist und längere Zeit in Anspruch nimmt, als man auf den ersten Anblick glauben möchte, so würde er die verschiedenen Verhältnisse der Töne von *C* aus wohl angeben können, in anderen Tonarten aber oft stutzen und lange Zeit unsicher bleiben.

Durch folgende Methode wird man über die Schwierigkeiten in dieser Beziehung hinweggehoben.

Der Schüler präge sich zunächst von der Sekunde an bis zur Quarte das nachstehende Zahlenverhältniss ein.

Sekunden:	kleine . .	— 1 —	2
	grosse . .	— 1 —	3
	übermässige	— 1 —	4
Terzen:	verminderte	— 1 —	3
	kleine . .	— 1 —	4
	grosse . .	— 1 —	5
	übermässige	— 1 —	6
Quarten:	verminderte	— 1 —	5
	reine . .	— 1 —	6
	übermässige	— 1 —	7

Erläuterungen dazu.

Die Zahlen geben die Tastenentfernungen eines jeden vorstehenden Intervalls auf dem Pianoforte an. Die kleine Sekunde von *c* z. B. ist *des*; nun zählt man *c* eins, *des* zwei. Die grosse Sekunde von *c* ist *d*; so zählt man *c* eins, *cis* oder *des* zwei, *d* drei. Um es anschaulicher zu machen, stehe das Schema hier in Noten.



Hat der Schüler die Tastenzahl vorstehender Intervalle sich wohl eingeprägt, so kann er jedes Intervall in jeder Tonart auf das Schnellste und Sicherste erkennen.

Er weiss nämlich, dass die Hauptnamen der Intervalle nach den Stufen der diatonischen Tonleiter benannt werden.

Den reinen Einklang oder die reine Prime zu erkennen, kann ihm in keinem Falle schwer werden, es ist ja die Wiederholung desselben Tones. Ebenso leicht ist die übermässige Prime überall zu erkennen, denn es ist der kleine halbe Ton. Z. B.

Uebermässige Primen.

14.

Die Verhältnisse der verschiedenen Sekunden, Terzen und Quarten findet er eben durch die Zahlen. Was ist z. B.

15.

für ein Intervall?

Zunächst eine Sekunde, denn die Töne *e*–*f* stehen in der diatonischen Tonleiter auf zwei nächsten Stufen. Aber welche Art von Sekunde ist es? Der Schüler zähle die Tasten von *es* bis zu *fis*.

16.

1 2 3 4

Eine Sekunde in dem Zahlenverhältniss von 1 — 4 ist eine übermässige.

Was ist

17.

für ein Intervall?

Zunächst eine Quarte, denn *d*–*g* stehen in der diatonischen Tonleiter vier Stufen aus einander. Welche Art von Quarte ist es?

18.

1 2 3 4 5 6 7

Eine Quarte in dem Zahlenverhältniss von 1 — 7 ist eine übermässige.

Wie erkennt man die weiteren Intervalle von der Quinte an?

Das Hauptintervall durch die Umkehrung; z. B.

19.

Wüsste man nicht gleich, welches Hauptintervall

20.

wäre, so kehrt man es um —

21.

und sieht, dass letzteres eine Terz ist. Eine Terz wird durch die Umkehrung eine Sexte, folglich ist auch

22.

eine Sexte.

Aber welche Art von Sexte?

Die Terz *h-des* steht in dem Zahlenverhältniss von 1 — 3 und ist also eine verminderte Terz.

Nun merke man:

Dass die Beiwörter »klein, gross, übermässig und vermindert« durch die Umkehrung in ihr Gegentheil verwandelt werden.

Das heisst: ein kleines Intervall wird durch die Umkehrung ein grosses; gross wird klein; vermindert — übermässig; übermässig — vermindert. Da eine Terz durch die Umkehrung eine Sexte wird, so wird eine kleine Terz durch die Umkehrung eine grosse Sexte; eine grosse Terz wird durch die Umkehrung eine kleine Sexte; eine verminderte Terz wird durch die Umkehrung eine übermässige Sexte u. s. w.; folglich ist obige Sexte, Beispiel 22, eine übermässige Sexte.

Was ist

23. 

für ein Intervall?

Man kehre es um —

24.

des-e, gehört unter die Sekunden.

Das Zahlenverhältniss von *des-e* ist 1 — 4, also eine übermässige Sekunde; folglich ist obige Septime eine verminderte, denn aus übermässig wird durch die Umkehrung das Gegentheil, vermindert.

Nur rein bleibt rein. Aus einer reinen Quarte wird also durch die Umkehrung eine reine Quinte u. s. w.

Hierdurch wird der Schüler bei nur einiger Aufmerksamkeit und Uebung auch das seltenste Intervall augenblicklich richtig erkennen und benennen können*).

---

*) In unserer Intervallentabelle, Beispiel 10, steht als übermässige Prime *c-cis*, und *c-cis* wird als übermässige Oktave angeführt. Dies scheint ein Widerspruch mit den Umkehrungsverhältnissen zu sein, nach welchen aus übermässig vermindert wird. Aber die übermässige Oktave *c-cis* ist keine Umkehrung der übermässigen Prime, sondern das *cis* ist nur eine Oktave höher gesetzt, sowie die reine Prime eigentlich auch nicht umgekehrt, sondern nur ein Ton von beiden eine Oktave erhöht werden kann. Es ist dasselbe Verhältniss, als wenn aus der Sekunde *c-d* die None gemacht wird.



Hier findet keine Umkehrung des Intervalls statt, d. h. das *d* ist nicht unter das *c* gesetzt, sondern es bleibt über dem *c* und ist nur um eine Oktave erhöht worden.

Eine kleine Schwierigkeit zeigt sich hierbei noch:

In obigem Schema bis zur Quarte findet man bei einigen verschiedenen Intervallen dasselbe Zahlenverhältniss der Tasten.

Die grosse Sekunde hat 1—3, die verminderte Terz auch.

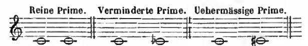
Das Gleiche findet sich bei der

übermässigen Sekunde kleinen Terz	1 — 4.
grossen Terz verminderten Quarte	1 — 5.
übermässigen Terz reinen Quarte	1 — 6.

Die verminderte Oktave *cis* — *c* dagegen ist durch die Umkehrung der übermässigen Prime entstanden, dadurch aber, dass das höhere Intervall, *cis*, nicht eine Oktave höher, sondern eine Oktave tiefer gesetzt, und also wirklich umgekehrt worden ist.



Man sieht hieraus, dass sich bis heute durch alle Lehrbücher ein Irrthum erhalten hat. Sie stellen auch eine verminderte Prime von *C* auf, nämlich so:



Diese vermeintliche verminderte Prime ist eher nichts anderes, als eine übermässige Unterprime.

Man hat sich durch die Stellung der Töne verführen lassen. Nicht aber in welcher Ordnung sie geschrieben werden, sondern wie sie klingen, ob höher oder tiefer, entscheidet über ihr Wesen und ihren Namen. Man zählt bei den Intervallen von der ersten zur zweiten Stufe u. s. w., aber von unten nach oben,

und sagt daher: ist eine Terz.

Schreibt man

so zählt man allerdings auch *e* zuerst und *c* nachher, aber man setzt »unter« hinzu, und sagt Unterterz. Die Natur des Intervalls selbst wird dadurch nicht verändert, es bleibt dasselbe, hier z. B. eine grosse Terz.

Und ebenso ist es mit den Primen. So gewiss folgende Intervalle



übermässige Oberprimen sind, wenn sie von *a.* nach *b.* gezählt werden, so gewiss sind sie, von *b* nach *a.* gezählt, übermässige Unterprimen; denn keine Umkehrung oder sonstige Veränderung ihres Wesens findet hierbei statt, sondern nur eine andere Zählordnung.

Diese Schwierigkeit wird aber gleich verschwinden, wenn man merkt, dass zwar die Tastenzahl, aber nicht die Namen der Töne sich gleich sind, und die Schreibart der letzteren in der diatonischen Scala den Namen des Intervalls bestimmt. *Cis*–*f* = 1—5 und *Des*–*f* = 1—5 sind sich der Tastenzahl nach gleich; aber ersteres Intervall steht auf den Tonstufen *c* und *f*, und gehört also unter die Quarten, letzteres steht auf den Tonstufen *d* und *f*, und bildet eine Terz. Und so kann auch in dieser Beziehung keine Verwechslung und kein Irrthum entstehen.

Die Intervalle werden auch eingetheilt in Konsonanzen (Wohlklänge) und Dissonanzen (Uebelklänge!) (Ueber letzteren Ausdruck siehe Seite 31).

Konsonanzen sind: 1) die reine Prime; 2) die reine Oktave; 3) die reine Quinte; 4) die reine Quarte; 5) die grosse, und 6) die kleine Terz; 7) die grosse, und 8) die kleine Sexte.



Alle übrigen Intervalle sind Dissonanzen.

Anmerkung. Die reine Quarte ist bald Konsonanz, bald Dissonanz, jenachdem sie mit anderen Intervallen verbunden wird.

Unter den Konsonanzen unterscheidet man ferner vollkommene und unvollkommene. Vollkommene sind: die reine Prime, die reine Quarte, die reine Quinte und die reine Oktave, weil man mit diesen Intervallen keine Veränderung durch Erhöhung oder Erniedrigung vornehmen kann, ohne ihnen den konsonirenden Charakter zu rauben. Die grossen und kleinen Terzen und Sexten dagegen sind unvollkommene Konsonanzen, weil sie, gross oder klein, doch Konsonanzen bleiben.

Manche Stufen und Intervalle haben ausser den schon angegebenen noch besondere Namen. So heisst die erste Stufe einer jeden Tonleiter auch Tonika; die Terz Mediante; die Quinte Dominante; die reine Quarte Tritonus; die Unterquinte Unterdominante; die siebente Stufe Leitton, auch Unterhalbton.

Paralleltonarten.

So nennt man die Dur- und Molltonarten, welche gleiche Vorzeichnung haben. Von *C*dur ist demnach *A*moll die Paralleltonart, von *F*moll *As*dur u. s. w.

Verwandtschaft der Tonarten.

1. Verwandtschaft der Durtonarten unter sich.

Wenn man sämmtliche Durtonleitern hinsichtlich ihrer Töne mit einander vergleicht, so zeigt sich, dass manche nur in einem Tone, andere in zweien u. s. f. von einander verschieden, und also sich mehr oder weniger ähnlich sind. *G* dur hat ausser *f* alle Töne mit *C* dur gemein; *F* dur unterscheidet sich von *C* dur nur durch *b*. Da die Akkorde einer jeden Tonart nur aus den leitereigenen Tönen derselben gebildet werden, so müssen natürlich in ähnlichen Tonleitern auch die Akkorde sich ähnlich sein.

Dies nennt man die Verwandtschaft der Tonarten.

Zwei harte Tonleitern, die die grösste Aehnlichkeit mit einander haben, nennt man nächstverwandte, oder im ersten Grade verwandte Tonarten.

Mit *C* dur nur durch einen Ton verschieden sind *G* dur und *F* dur. Folglich sind beide letztere Tonarten mit der ersten im nächsten Grade verwandt.

Nach dem Verhältnisse der mehr verschiedenen Töne nimmt diese Verwandtschaft ab, wird eine entferntere. So hat *D* dur zwei verschiedene Töne von *C* dur, — *fis* und *cis* —, und ebenso *B* dur, — *b* und *es*. — Darum stehen diese beiden Tonarten mit *C* dur im zweiten Grade der Verwandtschaft, u. s. f.

2. Verwandtschaft der Molltonarten unter sich.

Mit einer Molltonart sind zunächst verwandt die Molltonarten der Ober- und Unterdominante, also mit *A* moll: *E* moll und *D* moll. Doch ist die Beziehung dieser Verwandtschaften nicht so innig, wie die der Durtonarten, weil die Tonleitern sich nicht so ähnlich sind, wie man durch Vergleichung der Töne derselben mit einander leicht sehen kann. Die Verwandtschaft zweiten Grades mit *A* moll ist *H* moll und *G* moll, u. s. w.

3. Gegenseitige Verwandtschaft der Dur- und Molltonarten.

Aus ähnlichen Gründen, wie Dur mit Dur und Moll mit Moll, sind nun auch Dur- mit Moll-, und Moll- mit Durtonarten verwandt.

Mit Dur sind zunächst verwandt die Molltonarten der kleinen Unterterz und der ersten Stufe der Durtonart, und so auch umgekehrt.

Hiernach sind nun nächstverwandte Tonarten:

a. Für eine angenommene Durtonart.

Die Durtonart der fünften Stufe.	Die Molltonart der sechsten Stufe.
Die Durtonart der vierten Stufe.	Die Molltonart der ersten Stufe.

Mit *C* dur sind also zunächst verwandt:

G dur, *F* dur, *A* moll und *C* moll.

b. Für eine angenommene Molltonart.

Die Molltonart der fünften Stufe.	Die Durtonart der dritten Stufe.
Die Molltonart der vierten Stufe.	Die Durtonart der ersten Stufe.

Mit *A* moll zunächst verwandt sind demnach:

E moll, *D* moll, *C* dur und *A* dur.

Im zweiten Grade verwandt mit *C* dur ist:

D dur, *E* moll und *G* moll — durch *G* dur.
B dur, *D* moll und *F* moll — durch *F* dur.
E moll, *D* moll und *A* dur — durch *A* moll.
G moll, *F* moll und *Es* dur — durch *C* moll.

Im zweiten Grade verwandt mit *A* moll ist:

H moll, *G* dur und *E* dur — durch *E* moll.
G moll, *F* dur und *D* dur — durch *D* moll.
G dur, *F* dur und *C* moll — durch *C* dur.
E dur, *D* dur und *Fis* moll — durch *A* dur.

Unter diesen entfernteren Tonarten haben für *C* dur — *E* moll, *D* moll, *G* moll und *F* moll doppelte Verwandtschaft; für *A* moll — *G* dur, *E* dur, *F* dur und *D* dur, wie ein vergleichender Blick auf beide Schemate darthut.

Wozu diese Angabe der Verwandtschaften?

Je näher die Verwandtschaft, sagen die Tonlehrer, je natürlicher und angenehmer für das Ohr ist die Modulation aus einer Tonart in die andere. Folglich, je entfernter die Verwandtschaft, je unnatürlicher und unangenehmer für das Ohr wäre die Modulation? Dieser Folgerung widerspricht die Erfahrung. Am rechten Platze ist jede, auch die entfernteste Modulation gut. Wer sagt uns aber, wo jede Ausweichung am rechten Platze ist? —Unser Gemüth, die Natur der Gefühle und der Wechsel derselben. Man lese darüber das dreissigste Kapitel.

Rhythmus.

Zum Rhythmus in der Musik gehört: Geltung der Töne, Takt, Tempo, Accent, und in höherem Sinne Perioden, Gruppen, Theile.

Geltung der Töne.

Jeder Ton hat eine längere oder kürzere Dauer in der Zeit. Dies nennen wir seine Geltung.

Tabelle der jetzt gebräuchlichsten Tongeltungen und ihrer Darstellung durch Noten.

Ganze Note, auch ganzer Ton in diesem Sinne genannt
Halbe Note, halber Ton . . . .
Viertel . . . .
Achtel . . . .
Sechzehntel . . . .
Zweiunddreissigstel . . . .
Vierundsechzigstel . . . .
Hundertachtundzwanzigstel . . . .

Eine halbe Note wird nur halb so lange ausgehalten, als eine ganze. Ein Viertel hat wieder nur die Hälfte der Zeitdauer einer halben Note, und so fort gilt die jedesmal folgende Note nur die Hälfte der unmittelbar über ihr stehenden. Soll nun die Zeit, welche eine ganze Note aushält, durch halbe Noten erfüllt werden, so müssen von der letzteren Art zwei hinter einander erscheinen. Soll die ganze Note durch Viertel ersetzt werden, so müssen vier erscheinen, und so fort von Achteln 8, von Sechzehnteln 16, von Zweiunddreissigsteln 32, von Vierundsechzigsteln 64, von Hundertachtundzwanzigsteln 128.

Ausserdem gebraucht man als längste Zeitdauer auch die *Brevis*, welche die Geltung von zwei ganzen Noten hat.

Mischungen dieser verschiedenen Geltungen.

Wir können die Zeitdauer einer ganzen Note nicht allein durch jede Unterabtheilung für sich ausfüllen, durch zwei halbe Noten, oder durch vier Viertel, acht Achtel u. s. w., sondern auch durch die verschiedensten Mischungen und Verbindungen derselben. Z. B.

durch eine halbe Note und zwei Viertel
durch Viertel und Achtel . . . .
u. s. w.

Hierdurch ist schon eine ausserordentliche Mannichfaltigkeit der Tonfiguren zu erzielen möglich.

Ferner kann die Mannichfaltigkeit derselben durch Bindungszeichen gesteigert werden, wodurch einem Tone längere Dauer zu ertheilen ist, als in unserem Systeme dargestellt worden, z. B.

wo der Ton drei ganze Noten lang ausgehalten wird.

Sodann haben wir noch Mittel der Vermannichfaltigung 1) in dem **einfachen Punkte**, welcher hinter die Note gesetzt wird und ihre Dauer um die Hälfte verlängert, z. B.

u. s. w.

2) in dem **Doppelpunkte**, d. h. in einem zweiten, welcher nach dem ersten gesetzt wird und die Hälfte desselben gilt. Z. B.

Auch drei Punkte werden wohl zuweilen hinter eine Note gesetzt, wo immer der folgende die Hälfte des nächstvorhergehenden ausdrückt. Z. B.

Pausen

sind Schweigezeichen. Es kommt vor, dass zwischen dem Ende des einen und dem Anfang des anderen Tones kürzere oder längere Zeit inne gehalten, pausirt werden soll.

Die einfachen Zeichen dafür sind:

Für die ganze Note ein Querstrich unterhalb einer Linie:

Für die halbe Note ein Querstrich oberhalb einer Linie:

Für die anderen Notenarten diese:



Was die Punkte nach den Noten bedeuten, ihre Verlängerung nämlich, das gelten sie auch nach den Pausen. Z. B.

Pause dafür:

Tempo.

Aus vorhergehender Tabelle ist zu ersehen, dass eine halbe Note nur halb so lang, eine Viertelnote nur den vierten Theil der Zeit dauern soll, welche eine ganze Note ausfüllt, u. s. w.

Aber wie lange dauert eigentlich eine ganze Note? Eine Sekunde? Eine Minute? Dies zeigt die Geltung allein nicht an. Dazu gehört die Angabe eines bestimmten Tempo, d. h. eines Zeitmaasses, nach welchem die Dauer jeder Note genauer abzumessen ist.

Man hat für diese genaueren Bestimmungen der Zeitdauer der Noten, für die verschiedenen Tempoarten derselben, dafür nämlich, dass eine und dieselbe, z. B. ganze, Note bald länger, bald kürzer ausgehalten werden soll, und wonach sich dann alle Unterabtheilungen zu richten haben, italienische Bezeichnungswörter, wie z. B. *Adagio* (langsam), *Allegro* (munter, lebhaft), u. s. w. Ein sicheres Mittel ist durch die Erfindung des Chronometers geboten, welcher die Dauer der Noten durch Schwingungen eines Pendels absolut genau angiebt.

Takt.

Zu Geltung und Tempo tritt als drittes rhythmisches Moment der Takt. Er theilt die auf einander folgenden Töne in gleiche Zeiträume ein, welche durch Striche bezeichnet werden. Innerhalb dieser Zeiträume (Takte) werden Takttheile unterschieden, und diese Takttheile endlich sind wieder in verschiedene kleinere Taktglieder zu zerlegen.

Es giebt nur zwei Haupt-Taktordnungen, daraus aber können viele Taktarten gebildet werden.

Die erste Taktordnung ist die zweitheilige, wo jeder Takt aus zwei Zeiten oder Takttheilen zusammengesetzt ist.

Die zweite Taktordnung ist die dreitheilige, welche drei Zeiten oder Takttheile enthält.

Die Takttheile können durch kleinere oder grössere Noten vorgestellt werden; es kann eine halbe Note, ein Viertel u. s. w. als Takttheil gelten. Dadurch entstehen die verschiedenen Taktarten, welche durch die bekannten Zahlen $^2/_4$, $^3/_4$ u. s. w. angegeben werden.

Die obere dieser in Gestalt eines Bruches über einander gesetzten Ziffern zeigt an, ob der Takt zwei- oder dreitheilig ist; die untere sagt, welche Notengattung darin die Takttheile vorstellt. Im $^2/_4$ Takt sind also z. B. zwei Takttheile, und diese Takttheile sind Viertel.

Man theilt die Taktarten auch in einfache und zusammengesetzte ein. Einfache sind, wenn in jedem Takte nur die durch die zwei- oder dreitheilige Ordnung angegebenen Takttheile enthalten sind; die zwei- und dreitheiligen zusammengesetzten entstehen, wenn mehr als drei Theile in einem Takte erscheinen, wenn zwei- oder dreitheilige einfache zwei- oder dreimal in einem Taktraume vereinigt werden.

Einfache Taktarten.

1. Der Zweivierteltakt, 2/4.
2. Der kleine Allabreve- oder Zweizweiteltakt, 2/2 oder 2, oder C.
3. Der eigentliche oder grosse Allabreve- oder Zweieinteltakt, 2/1 oder C, oder auch wohl C.
4. Der Dreivierteltakt, 3/4.
5. Der Dreiachteltakt, 3/8.
6. Der Dreizweiteltakt, 3/2.

Zusammengesetzte Taktarten.

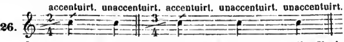
7. Der Viervierteltakt (auch ganzer Takt genannt), statt 4/4 gewöhnlich mit C vorgezeichnet.
8. Der Sechsachteltakt, 6/8.
9. Der Sechsvierteltakt, 6/4.
10. Der Neunachteltakt, 9/8.
11. Der Zwölfachteltakt, 12/8.

Seltener kommen zur Anwendung:

Der Zweiachteltakt, 2/8; der Vierachteltakt, 4/8; der Vierzweiteltakt, 4/2, der auch mit dem Zweieinteltakt verwechselt und wie dieser bezeichnet wird; der Sechssechzehnteltakt, 6/16; der Neunvierteltakt, 9/4, und der Neunsechzehnteltakt, 9/16.

Accent Zeitgewicht.

Unser Gefühl legt unwillkührlich auf die erste Zeit eines Taktes, auf den ersten Taktheil ein inneres Gewicht, hingegen auf die zweite im zweitheiligen, auf die zweite und dritte im dreitheiligen Takte ein geringeres. Die ersteren nennt man accentuirte, die letzteren unaccentuirte Taktheile. Z. B.



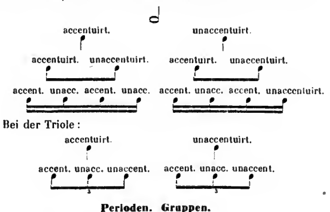
In zusammengesetzten Taktarten macht sich dasselbe Verhältniss fühlbar, nur bei jeder wiederholten accentuirten Note in etwas geringerem Gewicht, so dass der erste Taktheil immer den Hauptaccent behält. Z. B.

27.

Den schwereren Taktheil nennt man auch Niederschlag, Thesis, den leichteren Aufschlag, Aufstrich, Arsis, weil man beim Taktschlagen jenen durch Senken, diesen durch Heben der Hand bezeichnet.

Dasselbe Verhältniss wie bei den Taktheilen findet auch bei den Taktgliedern, bei jeder Note, die man in zwei oder drei kleinere

Geltungen theilt, statt. So ist im $^2/_4$ Takte das zweite Achtel leichter als das erste, das dritte schwerer als das zweite und vierte.



Perioden. Gruppen.

Die höhere Rhythmik der Abschnitte, Sätze, Perioden und Gruppen ist in dem Werke erörtert.

Zum zweiten Kapitel.

Seite 16

Auf Seite 16 unten steht, dass der Schüler die verschiedenen Bildungsweisen der Motive u. s. w. fleissig durcharbeiten solle. Da nun eben mehrere, verschiedene Beispiele aufgezeigt worden, so muss er, um sich nicht zu verirren, bei jedem einzelnen gleich anhalten und es unmittelbar nachbilden. Kommt er z. B. auf Seite 12 zu dem Beispiel 35 und liest darunter, was er danach thun soll, welches das Beispiel 36 anschaulich macht, so halte er an und erfülle fleissig, was an dieser Stelle von ihm verlangt wird. Befolgt er diese Methode durchgängig, durch das ganze Buch, so kann ihm nichts schwer werden. Uebergeht er hie und da die praktische Durchübung einer Maxime, in dem Glauben, er habe sie verstanden, eine besondere Uebung sei nicht nöthig, so beklage er sich nicht, wenn ihm bald darauf Manches unverständlich und schwer erscheint. Die Schuld liegt dann an ihm, nicht an der Lehre. Nur wer Schritt vor Schritt bedächtig folgt, kommt ohne besondere Mühe an's Ziel; wer eilt und springt, der stolpert, wird müde, verdrossen, und schilt den Weg, anstatt dass er seinen Gang schelten sollte.

Zum dritten Kapitel.

Seite 19.

Der Schüler arbeite jede Aufgabe erst schriftlich durch, spiele sie sich aber nachher jedorzeit auf dem Klavier vor, und letzteres folgondermassen.

Erstens trage er seine Ausarbeitungen harmonisch vollständig vor, mit allen Stimmen. Sodann führe er jede Stimme einzeln aus, und zwar

a. die ersto oder Oberstimme,
b. die zweite,
c. die dritte,
d. die vierte, den Bass.

Durch die vollständige Ausführung bildet er Ohr und inneren Sinn vorzüglich für die Harmonie, durch die Einzelausführung jeder Stimme wird das Gefühl für Melodie, für den melodischen Gang jeder Stimme geweckt und gebildet, so dass er bald beide Elemente zugleich empfinden und ersinnen lernt.

Zum elften Kapitel.

Seite 41.

Die Technik der Streichinstrumente.

Das sicherste Mittel, leicht ausführbar und wirkungsvoll für ein Instrument zu schreiben, ist freilich, es selbst zu spielen. Da das aber bei der Menge von Instrumenten, die der Komponist zu verwenden hat, kaum möglich ist, so muss er sich die technische Behandlung derselben aus den Schulen, das aber, was ihr individuell Wirkungsvolles ausmacht, durch ununterbrochenes Beobachten zu erwerben suchen. Für die Kenntniss der Technik der Violine, Viola und des Violoncell soll hier das Nöthigste angegeben werden.

Die Violine.

Für den Gebrauch im Quartett und selbst in vollen Orchesterwerken kann man der Violine folgenden Tonumfang anweisen.

Mit allen chromatischen Intervallen.

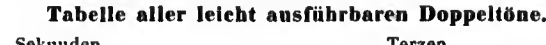
28.

Virtuosen gehen wohl noch um einige, und vermittelst des Harmonika- oder Flageoletspiels noch um viele Töne höher.

Man kann nun zunächst alle gebräuchlichen diatonischen Dur- und Molltonleitern bis zu sehr schnellem Tempo hinauf und herab und in allen möglichen Stricharten auf der Violine ausführen.

Die Virtuosen durchlaufen ebenfalls ziemlich schnell die ganze chromatische Scala. Doch ist das schon eine schwere Aufgabe, welche anhaltende Uebungen bedingt. Für Quartett- sowie für Orchesterkompositionen thut man wohl, chromatische Gänge nur im langsameren Tempo zu setzen.

Triller sind auf jedem Tone auszuführen, ausgenommen auf dem unteren *G*,

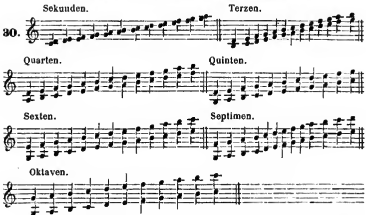


wenn er mit dem Nachschlag ausgeführt werden soll. Auf den höchsten Tönen, etwa von *a* an, wird der Triller wegen der engen Lage der Finger schwer.

Die Violine kann zwei, drei und vier Töne zugleich anschlagen.

Von der dritten Saite, *D*, angefangen, sind als Doppelgriffe alle Sekunden, Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Oktaven ausführbar.

Tabelle aller leicht ausführbaren Doppeltöne.



Diese Doppelgriffe können auch in allen chromatischen Intervallen ausgeführt werden. Darunter sind freilich manche leichter, manche schwerer. Die leichtesten sind diejenigen, wobei ein Ton von einer leeren Saite angegeben wird, wie z. B. in diesen Sekunden:



Auch höher als die Tabelle angiebt sind die Doppelgriffe aller Arten noch auszuführen, doch werden sie je höher, je schwerer; wer nicht für Virtuosen schreibt, möge sich ihrer enthalten.

Ein und denselben Ton kann man doppelt, im Unisono, angeben; folgende drei Töne sehr leicht, wegen der leeren Saiten,

0 0 0

32.

andere dagegen, welche doppelt gegriffen werden müssen, sind vollkommen rein schwer darzustellen.

Man kann auf jeder Saite eine lange Reihe von Tönen dadurch ausführen, dass man die Hand in eine höhere Lage bringt. Solcher Lagen nimmt man acht an. Auf der *G*-Saite z. B.:

33.

Erste Lage. Zweite Lage. Dritte Lage. Vierte Lage.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Fünfte Lage. Sechste Lage. Siebente Lage. Achte Lage.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Wie auf der *G*-Saite kann man dieselbe Prozedur auf allen anderen leeren Saiten vornehmen, und natürlich auch alle chromatischen Töne mit ausführen.

Da man mit dem Bogen zwei zunächst liegende Saiten zugleich forttönen lassen kann, so sind ganze diatonische sowohl als chromatische Scalen zu durchlaufen, während dazu ununterbrochen eine leere Saite fortklingt. Z. B.

Chromatische Scale auf der *G*-Saite fortgeführt bei fortklingender leerer *D*-Saite.



Bei allen zweistimmigen Griffen müssen die Töne stets auf zwei nächstliegenden Saiten zu erreichen sein. Folgender Doppelgriff z. B.



ist nicht auszuführen, denn zwischen dem oberen und unteren *g* liegen die Saiten *A* und *D*, welche der Bogen mit anstreichen würde, wenn er beide Töne zugleich angeben wollte*).

Derselbe Fall ist es, wenn drei Töne zugleich erklingen sollen. Sie müssen auf drei zunächst liegenden Saiten zu erreichen sein. Auch können diese gleichzeitig nur durch eine besondere Vorrichtung des Bogens gewonnen werden, durch Herabspannung der Haare nämlich. Doch sind sie auch bei straff gespanntem Bogen so schnell hinter einander anzugeben, dass sie das Ohr fast für gleichzeitig erklingend nimmt.

Die leichtesten sind diejenigen, wo einer oder zwei ihrer Töne auf blossen Saiten zu haben sind. Z. B.

36.

Wenn jeder Ton gegriffen werden muss, sind diejenigen die schwersten, wo zwei Töne mit demselben Finger gefasst werden müssen, wie z. B.:

37.

Dagegen sind diejenigen dreifachen Griffe leichter auszuführen, deren Töne durch neben einander liegende Finger gefasst werden können, wie z. B.:

38.

Griffe, wo ein Finger übersprungen wird, sind ebenfalls anzuwenden. Z. B.

39. u. s. w.

Endlich können auch vierfache Griffe gar mannichfaltiger Art benutzt werden, wobei wieder die am leichtesten und hellklingendsten sind, welche die meisten leeren Saiten enthalten. Folgende Tabelle möge sich der Jünger, welcher nicht selbst Violine spielt, wohl einprägen.

---

*) Man kann allerdings das obere *g* auch auf der *D*-Saite greifen, aber in einer hohen Lage, die zu erfassen schon schwer ist.



Alle drei- und vierstimmige Akkorde kann man gebrochen, in Arpeggien ausführen. Z. B.



Auf diese Weise sind auch Stellen auszuführen, in denen nicht alle Töne zugleich gegriffen werden können, wo aber derselbe Finger von unten nach oben, oder von oben nach unten überspringend den Ton ergreift. Z. B.



Die Violine kann alle Stricharten ausführen, und die Töne in der möglichsten Geschwindigkeit auf einander folgen lassen. Nur weite Sprünge, über eine oder zwei Saiten hinweg, sind in schnellem Tempo schwer. So ist z. B. folgende Stelle



im Adagio- oder Andante-Tempo leicht, im Prestissimo-Zeitmaasse aber kaum auszuführen. Doch haben Virtuosen in neuerer Zeit auch

in solchen und noch viel schwereren Sprüngen Ausserordentliches geleistet, was man aber in der Quartett- und Orchestermusik natürlich zu vermeiden hat.

Eine besondere Art von Klang lässt sich erzeugen, wenn die Saiten mit den Fingern der linken Hand bloss leicht berührt, — nicht auf das Griffbret festgedrückt, — und mit dem Bogen sanft angestrichen werden. Es sind die in neuerer Zeit namentlich von Paganini sehr ausgebildeten Harmonika- oder Flageolettöne. Man theilt sie ein in natürliche und künstliche.

Die natürlichen entstehen durch leichte Berührung gewisser Punkte auf den leeren Saiten. Die auf jeder Saite am sichersten und klangvollsten ansprechenden sind folgende.

Die ganzen Noten zeigen die auf der leeren Saite leicht zu berührenden Stellen, die Viertelnoten die dadurch erzeugten Harmonikatöne an.

44. *E*-Saite.

45. *A*-Saite.

46. *D*-Saite.

47. *G*-Saite.

Die künstlichen Flageolettöne werden dadurch erzeugt, dass der erste Finger stark auf die Saite drückt, während die anderen sie nur leicht berühren.

Die Viertelnoten auf der unteren Zeile werden durch den ersten Finger fest aufgedrückt; die ganzen Noten werden mit dem vierten Finger leicht berührt; die Viertelnoten auf der oberen Zeile zeigen den gewonnenen Harmonikaton an. Es sind hier nur die diatonischen Intervalle hergeschrieben, die Bezeichnung gilt aber auch für die chromatischen.



Dieses Fingersatzes bedient man sich nur auf der *G*-Saite, und auch da ist er sehr schwer, wegen der weiten Spannung der Hand, welche er verlangt.

Die Quinte, leicht berührt, giebt ihre hohe Oktave.



Die Quarte, leicht berührt, giebt ihre hohe Duodezime.



Dieser Fingersatz ist der leichteste.

Der Gebrauch der Flageolettöne in der Quartett- und Orchesterkomposition erfordert die Auswahl der am leichtesten auszuführenden und auch manche weitere Vorsicht; dass man sie z. B. nicht in schnellem Tempo oder wenigstens nicht in zu schnellen Noten auf einander folgen lässt u. s. w.

Eine andere Modifikation des Klanges entsteht durch den aufgesetzten **Dämpfer**, wodurch die Töne gleichsam wie mit einem Schleier überzogen und schöne Wirkungen hervorgebracht werden. Alles, was ohne Dämpfer auf der Violine auszuführen ist, kann auch mit demselben bewerkstelligt werden. Nur muss man dem Spieler für das Aufsetzen oder Wegnehmen desselben eine kleine Pause geben.

Man kann ferner auf den Streichinstrumenten auch Töne ohne Mitwirkung des Bogens erzeugen, indem man die Saiten mit den Fingerspitzen der rechten Hand in Vibration setzt, wie bei der Zitter, der Guitarre oder Harfe. Man nennt diese Spielweise **Pizzicato**. Hier muss man die Töne in ihrer Folge nach einander nur in mässi-

ger Bewegung anwenden, da die Finger nicht so schnell wie der Bogen auf- und abfahren können. Doppel-, drei- und vierfache Griffe sind jedoch ebenso schnell wie mit dem Bogen zu geben.

Endlich kann man, anstatt die Saiten mit den Haaren anzustreichen, sie auch umgekehrt mit dem Bogenstabe anschlagen, welche Spielart durch *col legno* (mit dem Holze) bezeichnet wird. Doch ist ein besonderer Gewinn für den Effekt dadurch nicht zu erreichen, da die auf solche Weise erzeugten Töne so mager, spitz und knisternd herauskommen, dass sie kaum noch als solche gelten können.

Die Viola (Bratsche).

Die Bratsche wird in Quinten gestimmt, wie die Violine, aber eine Quinte tiefer als diese.

51.

Ihr Tonumfang ist im elften Kapitel angedeutet. Vermittelst der Flageolettöne kann man aber auch auf ihr, wie auf der Violine, eine Menge höhere Töne erzeugen.

Alles, was über die Violine gesagt worden, gilt in allen Punkten auch von der Bratsche, wenn man sie als eine um eine Quinte tiefer stehende Violine betrachtet.

Das Violoncell.

Die Stimmung des Violoncells ist genau die der Bratsche, eine Oktave tiefer.

52.

Sein Tonumfang ist im elften Kapitel ebenfalls angedeutet; doch kann man ihn durch das Flageolet um sehr viel erweitern.

Es sind alle Arten von Figuren, namentlich diatonische, eigentlich ebenso schnell wie auf der Violine auszuführen; da aber ein guter, voller Klang wegen der Dicke der Saiten schwerer zu erzielen ist, so thut der Komponist für Quartett und Orchestermusik wohl, die Ansprüche an schnellen Wechsel der Töne im Vergleich zur Violine etwas zu moderiren.

Was bei der Violine Lagen, sind bei dem Violoncell Positionen, deren man vier annimmt. Das Zeichen, wo der Daumen in eine andere Position fortrücken soll, ist ⚲.

Von Doppelgriffen sind Quinten, Sexten und Septimen leicht. Oktaven sind ebenfalls leicht in höheren Regionen, in der Tiefe dagegen schwer. Weite Griffe sind nur ausführbar, wenn der tiefere Ton von einer blossen Saite angegeben werden kann.

Von drei- und vierfachen Griffen gilt ungefähr dasselbe, was bei der Violine bemerkt worden. Die leichtesten sind die, wo eine oder zwei leere Saiten mit genommen werden können.

Die Flageolettöne werden auf dem Violoncell auf dieselbe Art wie auf der Violine und der Viola gewonnen, aber die höheren, nach dem Stege zu, erzeugen sich leichter, williger, und klingen der längeren Saiten wegen schöner und voller als auf jenen beiden Instrumenten.

Durch leichte Berührung der Quarte, bei festem Aufsatz des Daumens, werden die Harmonikatöne in der Doppeloktave gewonnen.



Durch leichte Berührung der Quinte bei festem Aufsatz des Daumens — aber nur in den höheren Tonlagen, wo die Griffe enger liegen — erhält man die Harmonikatöne der Duodezime der Grundtöne.



Die am sichersten ansprechenden und wohlklingendsten Harmonikatöne auf dem Violoncell sind folgende (nach der Tonhöhe auf dem Pianoforte berechnet):



Zum funfzehnten Kapitel.

Seite 66.

Wenn der Schüler dieses Kapitel durchgelesen hat, so merke er sich zunächst noch Folgendes.

Alle möglichen Figurationen, in den kürzesten wie in den längsten Musikstücken, lassen sich auf zwei einfache Punkte zurückführen, auf die Fragen nämlich:

a. Was auf einem und demselben Akkorde bei der Figurirung geschehen kann?

b. Was bei dem Uebergange zu einem zweiten Akkorde zu berücksichtigen ist? Hat er die Regeln dafür gefasst und sich danach geübt, so kann er in dieser Beziehung die längsten Tonstücke ausspinnen, denn immer wiederholt sich dieselbe Prozedur. Ueberall hat er nichts Anderes vor sich, als die Figurirung eines Akkordes und den Uebergang zu einem nächsten.

Die einfachste Erklärung und Methode der Uebung ist auf den Seiten

115 — 116 — 117 — 118

des funfzehnten, und auf Seite

133

des sechzehnten Kapitels zu finden.

Damit fange er seine Uebungen an und setze sie so lange fort, bis er die Figurirung vollkommen begriffen hat und leicht handhaben kann. Ist das geschehen, so arbeite er nach und nach das ganze funfzehnte Kapitel nach den gegebenen Lehren, Vorbildern u. s. w. durch, und er wird sehen, wie schnell seine Schaffensfähigkeit zunimmt.

Zum siebzehnten Kapitel.

Seite 134.

Der Schüler befolge bei dem Studium dieses Kapitels genau, was die Zwischenbemerkung auf Seite **136** verlangt.

Aphorismen

theoretischen und ästhetischen Inhalts.

1.

Harmonie und Modulation.

Die möglichen Harmonieverbindungen sind, wie schon im einundzwanzigsten Kapitel bemerkt worden, noch keineswegs erschöpfend durchforscht und benutzt. Ja, manche Zusammenklänge, die aus der Verbindung leitereigener Töne zu bilden sind, werden von den Theoretikern zwar mit aufgeführt, aber als selbstständige Akkorde verworfen, und nur als Vorhalte oder Durchgänge für brauchbar erklärt. Unter die letzteren rechnet man in Moll folgende Sept- und Nonenakkorde:



Als Grund der Unselbstständigkeit dieser Akkorde wird angeführt, dass ihre erste Auflösung widrig klinge. Dies ist, wenn wir eine solche Harmoniefolge z. B.

57.

a: 1 4

isolirt auf dem Klavier anschlagen, wohl wahr. Ob dieselbe aber in Verbindung mit vorhergehenden und nachfolgenden Akkorden, in einer bestimmten Melodie, in eigenthümlicher instrumentaler Färbung, zu irgend einem ungewöhnlichen Ausdruck verwendet, nicht von bedeutender Wirkung sein kann, ist eine andere Frage.

Klänge eine solche Akkordverbindung aber auch, zum ersten, zweiten, dritten Mal vernommen, widrig, wer möchte behaupten wollen, sie werde, öfter gebraucht, auch in der Folgezeit stets unangenehm empfunden werden? Wenn das die früheren Meister geglaubt und gefürchtet hätten, wenn keiner je eine scheinbare kühne Neuerung zu wagen versucht, so schrieben heute noch alle Komponisten mit nichts als Dreiklängen, denn bekanntlich wurde schon Monteverde wegen des Gebrauchs des Dominantseptakkordes von seinen

Zeitgenossen für einen Uebertreter der harmonischen Gesetze erklärt. Und so ist es fortgegangen bis heute. Auf keine Klage treffen wir in den musikalischen Journalen häufiger, als auf die über harte, widrige Harmonieverbindungen, und oft kurze Zeit nachher waren solche verpönte Dinge allgemein in Gebrauch und fielen Niemandem mehr unangenehm in's Ohr. — Welcher Theoretiker vor Haydn hätte folgende zwei vollständige kleine Nonenakkorde unmittelbar auf einander erlaubt? In der »Schöpfung« sind sie angewendet.



Wenn aber endlich manche der obigen Akkorde auch für immer in ihrer ersten Auflösung und Grunderscheinung hart klingen sollten, sind sie darum nicht in verschiedenen Lagen, Umkehrungen, und mannichfaltigen anderen Fortschrittsweisen zu versuchen?

Z. B. der Septakkord der ersten Stufe in Moll:



Wer kann wissen, ob nicht ein künftiger Tondichter eine dieser Harmoniefolgen selbst ohne Vorbereitung angeschlagen, für irgend einen besonderen Ausdruckszweck, zu irgend einer herben, bitter in das Gemüth schneidenden Gefühlsnuance wirkungsvoll zu benutzen weiss; ob nicht Einer eine Periode oder gar ein Stück in folgender Weise anzufangen sich gedrungen fühlen mag?



Oder gemildert durch einen vorhergehenden Akkord so:



Freilich wird man das *gis* bei *b.* für eine Durchgangsnote erklären wollen, aber ich sehe die Nothwendigkeit davon nicht ein, da man dieselbe Harmonie bei *a.* als selbstständigen Akkord gelten lassen muss.

Wie dem aber auch sei, für Erweiterung des Harmoniegebrauchs, für Erforschung und gelegentliche Benutzung neuer Akkordverbindungen schlage ich dem Kunstjünger zweierlei Maximen vor, nämlich:

a. Er betrachte alle obigen in Moll liegenden Sept- und Nonenakkorde als selbstständige Akkorde und suche sie in mannichfaltige Verbindungen mit anderen Harmonien zu bringen.

b. Er suche nach und nach jeden Akkord einer Tonleiter mit allen anderen Akkorden aller anderen Tonleitern zu verbinden.

Er wird allerdings auf seltsame Folgen stossen, auf manche, die das Ohr niemals ertragen mag. Aber ehe man sie absolut verwirft, versuche man nur erst alle möglichen Stellungen, Lagen, Umkehrungen, und der Gewinn wird nicht ausbleiben.

Als Beispiel will ich eine bis heute gewiss noch nicht versuchte Verbindung vornehmen, den vollständigen grossen Nonenakkord von *F*dur und den vollständigen kleinen Nonenakkord von *G*moll.



So betrachtet, mögen wir diese Folge wohl für absolut unbrauchbar halten.

Ob dagegen folgende verschiedene Lagen und Umkehrungen derselben Akkorde alle absolut unbrauchbar, ob nicht manche davon zu dem Ausdruck eines schmerzlich wehmüthigen Gefühls geeignet sind, mag ich wenigstens nicht entschieden in Abrede stellen.



Der Nonenakkord auf der siebenten Stufe von Moll mit seiner ersten Auflösung

64.

ist noch niemals gebraucht worden und ist unserem Ohr in solcher Gestalt widerwärtig. Erscheint er aber auch noch so in folgender Gestalt?

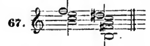


Hier wird er freilich als Orgelpunkt erklärt. Betrachtet man ihn indessen bloss als solchen, so ist dem Harmoniker jede Folge versagt, in welcher nicht, wie in vorstehendem Beispiel, der Orgelpunktton zu einem Akkordton wird, ehe er fortschreitet.

Sollte nicht, um nur einen Versuch zu machen, dieser Nonenakkord ganz selbstständig auf folgende Weise zu gebrauchen sein?



Diese Folge klingt sonderbar! — Gewiss. — Aber wie manche hat das erste Mal das Ohr auf ähnliche Weise frappirt! Z. B.



In der *Sinfonia eroica* kommt sie doch in folgender Weise vor:



Folgende Stelle in derselben Symphonie hat man im Anfange gar nur für einen Stichfehler erklären und ändern wollen, und selbst tüchtige Meister der damaligen Zeit haben den Kopf gar gewaltig darüber geschüttelt.



Bei den Versuchen z. B., mit einem Dominantseptakkord alle Akkorde aller Tonarten nach und nach in Verbindung zu bringen, geräth man auf viele noch nie gebrauchte Harmoniefolgen, z. B.

70. 

die man gewiss nicht unerträglich finden wird.

Wollen diese Andeutungen den vorgeschrittenen Kunstjünger veranlassen, das harmonische Gebiet in Stunden, wo er nicht schafft, allseitig zu durchforschen, um neue Schätze darin zu entdecken, so will ich ihm dadurch nicht etwa zugleich gerathen haben, alles Gefundene auch sofort und möglichst oft in seinen Werken anzubringen. Um Akkordverbindungen und krause Modulationen ohne innere Ausdrucksnothwendigkeit aufzustellen, dazu haben wir schon zu viel Material. Für besondere seltene Ausdruckszwecke dagegen kann man nie reich genug daran werden. Alles am rechten Orte! Man untersuche die Harmonie und Modulation in dem Papageno-Lied und in dem Auftritt des Geistes in Don Juan! Man vergleiche den Harmoniegebrauch in der Pastoral-Symphonie und in der *Sinfonia eroica*, um zu sehen, wie sparsam unsere Meister in dem einen Falle, wie reich und mannichfaltig sie in dem anderen ihre Harmonien und Modulationen, den jedesmaligen Ausdruckszwecken gemäss, verwendet haben. Sie waren tiefe Harmoniker, blieben sich aber stets klar bewusst, wo die Einfachheit und wo die Mannichfaltigkeit dieser Mittel hingehöre.

2.

Das Thema.

Ein Gedanke, über den man ausführlich reden will, muss dieser Mühe werth, es muss ein wichtiger Gedanke sein. Wie der erste Akkord eines Tonstückes in der Regel das Gehör in eine bestimmte Tonart, soll der erste musikalische Gedanke gleich die beabsichtigte Stimmung in dem Gemüth des Hörers erwecken. Der Mensch ist, wie im Leben, so noch mehr in der Kunst, nur durch das Bedeutende aufmerksam zu machen und zu fesseln; ein gewöhnlicher, nichtssagender Anfang, ein unbedeutendes Thema ist daher jederzeit ein Unglück für das Tonstück.

Das haben alle grossen Tonmeister wohl gewusst, und deshalb zu der Erfindung der Hauptgedanken die ganze Kraft ihres Geistes, die erregtesten Momente ihres Gemüthes zusammengenommen.

Es ist gewiss nicht zu viel gesagt, wenn man die neuere Zeit in dieser Beziehung, in Beziehung auf Erfindung schlagender, ergrei-

fender Hauptgedanken nämlich, ärmer nennt als die frühere. Ein vergleichender Blick auf die Werke **Haydn's**, **Mozart's**, **Beethoven's**, und die mancher neueren Komponisten dagegen, rechtfertigt diese Meinung. Aber man würde sich oft irren, wollte man aus geringeren Produkten immer auf geringeres Talent, mattere Phantasie und mattere Empfindungsfähigkeit schliessen. Es fehlt manchen Kunstjüngern nur die Energie des Wollens, die Emsigkeit des Suchens, die Geduld des Abwartens. Sie entscheiden sich bloss zu bald für die Annahme eines Gedankens.

Oder läge etwa in der leichteren und schnelleren Erfindung eines Gedankens die Garantie seiner Bedeutung und der Beweis für das Genie seines Urhebers? Dann wäre **Beethoven** gar kein Genie gewesen; denn wie ich schon öfter bemerkt und seine Skizzenbücher beweisen, ist ihm die Erfindung seiner Hauptgedanken meistentheils recht sauer geworden, und er hat sie oft gar vielmal umgeändert, bis sie ihn zufriedenstellen konnten.

Ich habe schon weiter vorn im Buche den Rath gegeben, die besten Augenblicke jederzeit zur Erfindung von Hauptgedanken zu benutzen. Dass dieser Rath nicht von mir ausgeklügelt, sondern eine Maxime der Meister gewesen, mögen einige Stellen aus einem von **Rochlitz** schon im 22. Jahrgang der Allgem. musikal. Zeitung mitgetheilten Aufsatz, »Mozart's guter Rath an Komponisten« überschrieben, beweisen.

»Eine Hauptursache jenes unerwünschten Mangels (an Erfindung nämlich) der meisten neuesten, vornehmlich deutschen Kompositionen jüngerer, übrigens sehr achtbarer Künstler liege, sagten wir, in der Art, wie sie gemeiniglich **beim Schreiben zu verfahren pflegten**.

»Wie verschieden auch die Veranlassung oder sonstige Anregung sei: ihr Verfahren kommt darauf hinaus, dass sie, sich bewusst eines gewissen **allgemeinen** Vorbildes jeder Gattung in ihrem Geiste, das aus der Bekanntschaft mit einer Menge **einzelner** Vorbilder derselben Gattung sich von selbst gebildet hat; dass sie ferner, gewiss der äusseren Kunstmittel (der reinen Schreibart, der Symmetrie der Theile, der Instrumentenkenntniss u. dergl.), dass sie endlich, geübt und gewandt in deren Anwendung, — in unzerstreuter Stunde, oftmals kaum nur die innerliche Erhebung und Belebung abwartend, sich hinsetzen, Notenpapier zurecht legen, und frisch anfangen, früheren Erfahrungen vertrauend: sie werden schon über dem Schreiben selbst ergriffen werden und etwas Ordentliches und Taugliches, etwas Achtbares und nicht Missfallendes zu Stande bringen. Dies gelingt dann auch sicherlich, stehet es mit ihnen nur sonst, wie es soll; aber immer und ewig wird das Produkt auch **nur** etwas Ordentliches und Taugliches, Achtbares und nicht Missfallen-

des sein, oder, wird es dennoch mehr, wirkt es dennoch stärker und lebendiger, so erreicht es dies — hier durch Gründlichkeit der Ausarbeitung, dort durch überraschende Effektstellen oder Reize der Instrumentation u. dergl., zuverlässig aber, und fast ohne Ausnahme, nicht durch die Erfindung, durch die Ideen und Gedanken an sich, abgesehen von ihrer Bearbeitung; denn diese, wie untadelhaft, anständig, wohl auch zum Zweck passend sie sein mögen, werden doch auch nicht wahrhaft neu, wahrhaft bezeichnend und ausdrucksvoll, eben darum auch nur sehr selten mannichfaltig und für sich schon ansprechend sein.

»Eben darum nun haben die grössesten, gerade auch in der Erfindung grössesten Genies der Momente erster, reingeistiger, unmittelbarer Erfindung als einer Gabe Gottes, achtsam, dankbar und freudig wahrgenommen, von den Stunden des Ausarbeitens und Vollendens ganz unterschieden; und weil jene Momente so schnell verfliegen, weil, was sie gebracht, so leicht verdampft: so haben sie Hilfsmittel angewendet, es sogleich zu fixiren, um es nachher in den Stunden der Arbeit zu benutzen; sie haben es gemacht, vielleicht mit kleinen zufälligen Abweichungen, in der Art, wie es von Mozart, Joseph Haydn und Gluck gleichfalls bekannt ist, und wie es Beethoven und andere hier zunächst zu nennende Meister gewisslich nicht anders machen werden.«

Wie haben es Mozart, Haydn, Gluck gemacht? Hierüber Folgendes in demselben Aufsatze.

»Mozart arbeitete nicht so schnell, nicht so, dem Anschein nach, leichthin und wie spielend. Was er schrieb, kam ihm sehr selten erst in dieser Stunde zu, und nicht, als fiel' es von ohngefähr vom Himmel herab; wie viel weniger war dies mit der Anordnung und Gestaltung des Erfundenen der Fall. Es war so: Mozart hatte die Gewohnheit — war er allein, oder mit seiner Frau, oder mit Anderen, die ihm keinen Zwang auflegten, vor allem aber auf seinen vielen Reisen im Wagen — da hatte er die Gewohnheit, fast unausgesetzt, nicht nur seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu lassen, sondern auch seinen Verstand und sein Gefühl gleich mit der Anordnung, Benutzung, Ausarbeitung solch eines Fundes zu beschäftigen. Um nun aber dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergessen oder zu vermischen, brauchte er nichts weiter, als kurzer, leichter Andeutungen, Schwarz auf Weiss; und zu diesen musste er stets, vorzüglich aber auf Reisen in einer Seitentasche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen dann jene Notizen, jene fragmentarischen Grundrisse anvertraut wurden; und welche Blättchen zusammen, in einer Kapsel aufbewahrt, sein in höherer Bedeutung sogenanntes Reisetagebuch ausmachten.

»Joseph Haydn — eben an Erfindung so reich — als er nach London ging, um in jedem von Salomon's Konzerten kontraktmässig mit irgend einem neuen Stück aufzutreten, nahm solcher Stücke schon verschiedene, fertig gearbeitet, mehrere in vollständigen Entwürfen, und ausserdem in seinem Tagebuche eine Menge Themata und Andeutungen mit: gleichwohl fehlte es ihm einmal, und, alles Ringens und Abmühens ungeachtet, konnte er, da jene Hilfsmittel an eben hier Passendem erschöpft waren, auf keine Erfindung zum Andante einer Symphonie kommen, so dass er endlich genöthigt war, das schöne Andante eines seiner Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell hervorzulangen, und es mit wenigen Abänderungen für das Orchester zu instrumentiren. Keine Frage, dass er, aller Kunst- und Darstellungsmittel wie irgend Einer mächtig, hundert Andante's hätte schreiben können, wenn er hätte verfahren wollen, wie eben die meisten unserer jüngeren Komponisten, und nichts damit leisten, als was sie dann leisten.

»Gluck, dem der Quell der Erfindung nicht so ergiebig floss, trug sich mit einem Operngedicht zuweilen länger als ein halbes Jahr in allen Stunden seiner Einsamkeit, auf Spaziergängen u. s. w., bis er für jeden Satz den Hauptgedanken, melodisch und harmonisch, in seinem Tagebuche hatte. Dann sagte er zu seinen Freunden: »»Meine Oper ist fertig!«« obgleich noch keine Zeile in Partitur stand.

»Aber, wie schon gesagt, bei weitem die meisten unserer jüngeren Komponisten machen's anders: sie beachten nicht, oder doch nur selten »»die Gunst des Augenblicks««; vergessen, dass er »»der mächtigste von allen Göttern«« ist; vertrauen der selbstgewählten Stunde und sich; verschmähen jene Hilfsmittel, oder vernachlässigen doch ihre Anwendung.

»Dass sie nun dies nicht thun möchten: dazu ihnen zuzureden, dazu (was ihnen wichtiger sein wird) durch Muster und Vorbilder der grössesten, von ihnen selbst verehrtesten Meister sie zu bewegen, ist mein Wunsch und Bemühen mit diesem Aufsatz gewesen. — Einige der wackersten unter den jüngeren Komponisten, denen ich im Privatgespräch dasselbe gesagt, und die, nachdem sie früher auch den jetzt gewöhnlichen Weg gegangen, nachher jene Vorbilder nachgeahmt haben, sind der überaus günstigen Wirkungen dieses Verfahrens ebenso inne geworden, als wir an ihren späteren Werken: warum sollte das nicht auch bei Anderen der Fall werden können?« —

Will man aber gleich am Anfang, mit dem ersten Gedanken etwas Bedeutendes, Inhaltschweres ankündigen, so muss man vorher auch auf das Bestimmteste sich bewusst sein, voll und tief empfinden, was man ausdrücken will. Und wieder überblicke der Jünger

von diesem Gesichtspunkte aus eine grosse Anzahl von Thematen verschiedener besserer und geringerer Komponisten, um an dem Eindruck auf sich selbst zu empfinden und zu erkennen, wie verschieden an Aufregungskraft sie sich erweisen, und wie die Wirkung stets in geringerem Grade aus den unbestimmteren, matteren, in höherem aus den bestimmteren und bestimmtesten fliesst.

Die Kunstjünger, welche diese Maxime stets im Ange behalten, einen Gemüthszustand nämlich zuerst in möglichster Energie in sich hervorrufen, und dann nicht ruhen, bis sie seinen deutlichsten und schärfsten Ausdruck im Thema gewonnen, werden bald begreifen, welche Macht des musikalischen Ausdrucks sie überhaupt dadurch gewinnen, welchen glücklichen Einfluss ein glückliches Thema auf alle folgenden Gedanken des ganzen Stückes ausübt. Denn ein guter Anfang steigert die Kraft der Seele, versetzt sie in gute Stimmung, dass sie auch weiter gern ihr Bestes hergiebt.

Da endlich über das Thema im Verfolg des Tonstückes mannichfaltige Veränderungen gemacht werden sollen, so muss es nicht allein wichtig und ausdrucksvoll in seinem innern Wesen, sondern auch, da es gemerkt werden muss, — weil man ja sonst die späteren Umwandlungen desselben nicht erkennen würde, — merkmöglich, d. h. kurz und einfach konstruirt sein. Nichts geht so flüchtig an dem Ohr vorüber, als Töne, und ein musikalischer Gedanke, der mit einmaligem Hören gleich vollständig von dem Gedächtniss gefasst werden soll, darf doch wahrhaftig nicht in verwickelten Verhältnissen und langer Ausspinnung vorgeführt werden. Man sehe die Themata von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* an, überall sind sie einfach und kurz, enthalten oft nur zwei, vier Takte.



Manche andere Komponisten suchen aber, wahrscheinlich um originell zu erscheinen, ihre Anfangsgedanken so lang, unbestimmt und verwickelt auszuspinnen, dass auch dem geübtesten Ohr und Gedächtniss das Fassen und Behalten derselben nicht möglich wird.

Wer sich als schaffender Künstler aus der Masse emporarbeiten, bemerkbar und beliebt machen will, *der richte sein Streben vor allen Dingen mit auf die Erfindung bedeutender, kurzer und einfacher Themata.*

3.
Malende Musik.

Viele über Musik Redende und Schreibende verwerfen bekanntlich alle Instrumentalwerke, welche ein bestimmtes Objekt auszudrücken suchen. Sie behaupten, wer sich solche Aufgaben stelle, verkenne das Wesen der Instrumentalmusik, die nur Wallungen und Regungen anzudeuten vermöge.

Es ist viel für und wider diesen Gegenstand geschrieben worden. Der Kunstjünger möge es später in den Journalen aufsuchen, wenn er Lust dazu hat. Besitzt er Kunsttalent und ein wirklich musikalisches Gemüth, wie ich voraussetze, macht er sich mit den Meisterwerken vertraut, was ich ebenfalls annehme, so wird ihm bald genug einleuchten, dass, wäre obige Behauptung gegründet, wenigstens ein Dritttheil der besten Tondichtungen nichts taugte, und fast alle Instrumentalkomponisten, von Haydn an bis herauf zu Schumann, das Wesen der Musik nicht erfasst hätten; denn alle diese Meister haben Werke geliefert, in denen wenigstens zuweilen ein bestimmter Gegenstand geschildert worden ist. Beethoven's Pastoralsymphonie, seine *Sinfonia eroica,* die Ouvertüren von Mendelssohn, und wie viele andere Werke noch wären Missgeburten. Man müsste nach dieser Behauptung die ganze Musik zu Egmont verdammen, die von der ersten bis zur letzten Note keinen andern Zweck hat, als die Gemüthszustände bestimmter Personen in bestimmten Lagen dem dramatischen Gedichte Goethe's nachzumalen.

Ihr hört die grosse Ouvertüre zu Leonore in *C*dur, Nr. 3, und werdet im Tiefsten eures Herzens ergriffen von dem wunderbar wahren Ausdruck dieses Tongemäldes. Des edlen Dulders Florestan schwere Seufzer im dumpfen Kerker, seine Versuche, sich über sein grausames Schicksal zu erheben, die Verzückung, in die seine Seele bei dem Bilde Leonorens, das ihm seine Phantasie vorführt, geräth, die Sehnsucht und Klage der trauernden Gattin, die ihn sucht, Schmerz, Furcht, Hoffnung, als sie ihn entdeckt hat, der Sturm des höchsten Entzückens, als die Rettung endlich entschieden,— hat Beethoven nicht alles das als bestimmtes Objekt in seiner Seele und vor seiner Phantasie gehabt? Und wird der Genuss des Hörers dadurch geschwächt, dass er weiss und der Titel der Ouvertüre ihm sagt, was die Töne ausdrücken?

Auch ist diese Richtung der Komponisten keineswegs eine neue. Aehnliches wird schon von Tartini, geb. 1692, erzählt. Algarotti versichert von ihm, einem der berühmtesten Tonsetzer seiner Zeit, er habe die Gewohnheit gehabt, ehe er sich zum Komponiren anschickte, ein Lied von Petrarca zu lesen, mit welchem er in Absicht auf Zartheit der Empfindung viel Aehnlichkeit hatte. Er that dies, um einen bestimmten Gegenstand zu haben, welchen auszu-

drücken er sich vornahm, und um sich nie **in leere Phantasien zu verlieren.**

Das Quartett mit dem Programm: »Muss es sein« — habe ich schon berührt. Ferner ist zur Genüge bekannt, dass Beethoven bei den meisten seiner Kompositionen sich einen bestimmten Gegenstand zur Schilderung gewählt hat. Bei der Sonate in *E*moll z. B. bemerkt Schindler: »Man erfährt, dass in diesem Tonstück eine poetische Idee auf's Genaueste durchgeführt ist, nämlich: die Liebesgeschichte des Grafen von Lichnowsky«.

Hector Berlioz sagt in der Vorbemerkung zu seiner phantastischen Symphonie: »Es ist die Absicht des Komponisten, verschiedene Situationen aus dem Leben eines Künstlers zu schildern, insoweit dieselben zur musikalischen Darstellung ohne Worte sich eignen. Das nachstehende Programm, in welchem Idee und Inhalt des Tongemäldes vorausgeschickt wird, möge man wie den gesprochenen Dialog in einer Oper betrachten, der zu den Musikstücken überleiten und deren Charakter und Ausdruck motiviren soll.«

Alle diese, und wie viele Kompositionen der neueren Meister gehören unter die verworfene Rubrik der malenden Musik! Wer möchte diese Werke darum nicht hören? Welches für Musik wirklich empfängliche Gemüth wird nicht von ihnen ergriffen, hat keinen Genuss bei ihrer Aufführung?

Es giebt gar keine ächte Musik ohne Tonmalerei, d. h. ohne bestimmten Ausdruck. Dass die Objekte dafür hauptsächlich in dem Gemüth liegen, versteht sich. Es ist aber ein grosser Missverstand, wenn man der Musik zumuthen will, überall Alles zurückzuweisen, was in das Gebiet der Vorstellungen gehört. Nur der rigoristische Richter mit seinem kalten Begriff, nicht der unbefangene, warmherzige Zuhörer wird z. B. die Stelle in der Introduction zur Zauberflöte verwerfen, weil Mozart nicht allein die Angst Tamino's, sondern auch was diese Angst verursacht, die nachfolgende Schlange, mit geschildert hat. Entsteht nicht in Mendelssohn's »Meeresstille und glückliche Fahrt« neben der Empfindung, welche der Anblick des ruhigen Meeres in dem Gemüth des Beschauers erweckt, das Bild dieses ruhigen Meeres selbst in der Einbildungskraft? Hören wir nicht im Allegro die sich erhebenden Lüftchen, sehen wir nicht in unserer Einbildungskraft das Hissen und Aufblähen der Segel, die in Bewegung gerathende Wasserfläche? Und gehört darum diese Ouvertüre, wie so manches andere Tonstück, wo ähnliche Erscheinungen für Auge und Ohr neben den Gefühlen, welche sie erregen, von den Tönen geschildert werden, etwa unter die verwerfliche Tonmalerei, oder, wie Manche noch verächtlicher sagen, Tonspielerei?

Tonspielerei entsteht nur durch Schilderung einer Vorstellung ohne inneren, nothwendigen Zusammenhang mit einer Gemüths-

regung. Tonspielerei ist aber auch alle Musik, die keinen deutlichen und bestimmten Ausdruck hat. Und zu dieser Art von Tonspielerei gehören viel mehr Werke, als man vielleicht glaubt.

Die Tonmalerei in gutem Sinn, auch in der reinen Instrumentalmusik, zu immer grösserer Deutlichkeit und Vollkommenheit zu steigern, das ist das Ziel und Streben, welches sich in den ächten musikalischen Geistern aller Zeiten kundgegeben. Dazu hilft eine Uebung vorzüglich, die ich hier zunächst angeben will.

4.

Aufgaben.

Zu allem Kunstschaffen gehört vorzüglich zweierlei: rechtes Wollen und sicheres Vollbringen. Ersteres muss sich der Künstler aus dem Wesen seiner Kunst und den vorhandenen besten Mustern abstrahiren, letzteres kann nur durch viele Uebung errungen werden. Mit der Einsicht, dass das Tonwerk einen bestimmten Gegenstand ausdrücken solle, und mit dem Willen, es zu thun, ist die Kraft noch nicht gegeben, es zu können. Denn bei gar vielen Musikstücken ist ein solcher Wille des Tonsetzers nicht zu verkennen, oder geradezu durch den Titel angegeben, während die Ausführung dem wenig oder gar nicht entspricht. Und wo letzteres der Fall ist, liegt es gewiss oft weniger am fehlenden Talent, als an den unterlassenen rechten Uebungen.

Wie aber kann man sich nun im rechten musikalischen Ausdruck üben? Man stelle sich täglich bestimmte Aufgaben; man suche sich in ein bestimmtes Gefühl zu versetzen, und suche es nach den Andeutungen, welche im dreissigsten Kapitel darüber angegeben worden, zunächst mit Motiven, Abschnitten, Sätzen und einfachen Perioden, kurz, mit kleinen musikalischen Gedanken auszudrücken.

Ueberhaupt betrachte man nicht allein, was in dem eigenen Busen vorgeht, sondern auch, was die äussere Welt an Erscheinungen nur bieten mag, und suche alles dieses in kleine musikalische Bilder zu verwandeln. Es giebt nichts in der geistigen wie in der materiellen Natur, was nicht Anlass zu einem musikalischen Gedanken geben könnte: der aufwirbelnde Staub so gut, wie irgend eine Regung im Gemüth. Dies klingt komisch, ist aber sehr ernst, wichtig und nützlich.

Denn durch solche Richtung und unausgesetzte Uebung wird die Phantasie erregt, mit originellen Ideen bereichert und befruchtet, und die Kraft, durch Töne etwas Bestimmtes nachzuahmen, ausserordentlich gesteigert.

Und liegen denn nicht in den äusseren Naturerscheinungen überall Analogien des inneren Seelenlebens? Ist der Sturm, der

durch den Wald braust, nicht ein Bild des Sturmes der Leidenschaft in dem Gemüth? Kann nicht das hüpfende Kind, das dir begegnet, indem du es in ein kleines Tonbild zu verwandeln suchst, ein Thema zum Ausdruck unschuldiger Freude liefern?

Ich rede hier nicht *a priori*, ich rede *a posteriori*. Meine Schüler bringen mir, nachdem ich ihnen diese Maxime gegeben, manche eigenthümliche Erfindung, die ihnen auf anderem Wege gewiss nicht gekommen wäre.

5.

Specielleres dazu.

Was man aus einer und derselben Melodie durch thematische Umwandlungen Verschiedenes machen kann, ist im Buche mehrfach gezeigt worden. Will daher eine melodische Zeichnung dem gewünschten Ausdrucke noch nicht entsprechen, so verwerfe man sie darum noch nicht, sondern man versuche erst jene mannichfaltigen Umbildungsmittel, und oft wird sich der Gedanke durch dieses Verfahren schärfer und deutlicher geben.

Es ist ferner in dem Buche schon angedeutet worden, wie aus einer und derselben melodischen Zeichnung durch anderes Akkompagnement, andere Harmonie, anderes Tempo und andere Vortragszeichen ganz verschiedene Ausdrucksweisen zu gewinnen sind. Z. B.



Verändert man dieselben Noten rhythmisch, so sind die melodischen Verschiedenheiten und Ausdrucksweisen wieder unerschöpflich. Z. B.





Auch das Hinwegnehmen oder Hinzuthun einer oder einiger Noten giebt dem Gedanken schon wieder ein anderes Wesen. Z. B.



Beethoven schrieb bekanntlich an Ries in London: »Setzen Sie zu Anfang des Adagio (der Sonate Opus 106) noch diese zwei Noten als ersten Takt dazu«, und Ries war erstaunt über die Wirkung dieser kleinen Veränderung.

6.
Form.

»Die Form« — sagt Eckermann in seinen Beiträgen zur Poesie — »ist etwas durch tausendjährige Bestrebungen der vorzüglichsten Meister Gebildetes, das sich jeder Nachkommende nicht schnell genug zu eigen machen kann. Ein höchst thörigter Wahn übelverstandener Originalität würde es sein, wenn da Jeder wieder auf eigenem Wege herumsuchen und herumtappen wollte, um das zu finden, was schon in grosser Vollkommenheit vorhanden ist. Die Form wird überliefert, gelernt, nachgebildet, denn sonst könnte ja überall von keinem Studium, von keinem Fortschreiten in der Kunst die Rede sein; Jeder müsste wieder von vorn anfangen. Die Kunst aber ist lang und das Leben kurz, und man thut daher wohl, seine Kräfte nicht unnütz zu zersplittern und zu verschwenden.«

Goethe sagt in Beziehung auf denselben Gegenstand: »Was uns aber zu strengen Forderungen, zu entschiedenen Gesetzen am meisten berechtigt, ist, dass gerade das Genie, das angeborene Talent sie am ersten begreift, ihnen den willigsten Gehorsam leistet. Nur das Halbvermögen wünschte gern seine beschränkte Besonderheit an die Stelle des unbedingten Ganzen zu setzen und seine falschen Griffe, unter Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbstständigkeit, zu beschönigen. Das lassen wir aber nicht gelten, sondern hüten unsere Schüler vor allen Misstritten, wodurch ein grosser Theil des Lebens, ja manchmal das ganze Leben verwirrt und zerpflückt wird. Mit dem Genie haben wir am liebsten zu thun, denn dies wird eben von dem guten Geiste beseelt bald erkennen, was ihm nutz ist. Es begreift, dass Kunst eben darum Kunst heisse, weil sie nicht Natur ist. Es bequemt

sich zum Respekt, sogar vor dem, was man konventionell nennen könnte: denn was ist dieses anders, als dass die vorzüglichsten Menschen übereinkamen, das Nothwendige, das Unerlässliche für das Beste zu halten? und gereicht es nicht überall zum Glück?«

Laube sagt: »Unsere Geringschätzung der Form vernichtet uns eine Anzahl geistvoller Talente. Ich glaube nicht, dass es ausserhalb Deutschlands so viel literarische Selbstmorde giebt, als bei uns. Der Geist, und was man poetischen Geist nennt, ist unter uns mit einem unseligen Uebermuthe getränkt. Er hält es unter seiner Würde, nach einer angemessenen Gestalt zu trachten, er behandelt den Begriff der Form verächtlich, und was gar im weitesten Sinne des Wortes Technik genannt wird, das ist ihm fast eine Unwürdigkeit.

»Obwohl innerhalb der irdischen Bedingungen denkend und selbst im Denken eingeschlossen, meint er doch ungestraft die irdische Formenwelt überspringen zu können, ein Mensch, der ohne Körper ein ausgezeichneter Mensch sein will.

»Der Idealismus bleibt unsere Krankheit. Umsonst zeigt Lessing an so vielen Orten, welch ein mächtiger Geist in den literarischen Formen ruhe, und welch ein geistvoller Sieg es sei, sich dieser Formen bemächtigen zu können; umsonst zeigt der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, wie tiefsinnig diese beiden grossen Schriftsteller dem Studium der Form nachgegangen, umsonst! Man preist die Resultate dieser Männer, aber ihre Wege lässt man unbeachtet.

»Man wird es begreiflich finden, dass ein wohlhabender Mann Platz, Steine, Kalk, Holz, Wiesen und Bäume in reichlichem Maasse zur Hand haben und deshalb doch noch nicht Schloss und Park errichten kann, wenn er nicht einen Riss entworfen und die Arbeit nach richtiger Folge betrieben, wenn er nicht über Handwerk, Anlage und Kunst gebieten kann. Die Schriftsteller mögen aber gar nicht begreifen, dass es nicht genug sei, reichliches Material zur Hand zu haben.« —

Was hier von bedeutenden Denkern im Allgemeinen über die Nothwendigkeit, sich das Wesen der poetischen Formen durch eifriges Studium bald möglichst klar und zu eigen zu machen, ausgesprochen worden, gilt auch von den musikalischen Formen.

Die folgenden Bemerkungen mögen zu ergänzen suchen, was in Bezug auf letztere in dem Buche noch zurückgehalten worden ist.

Zunächst ist von der äusseren Form der Tonstücke zu sagen, dass man sich hüten möge, sie zu lang auszuspinnen. Die Kraft der Aufmerksamkeit für eine Einheit, für ein Stück, so Mannichfaltiges darin erscheinen möge, ist eigentlich sehr gering. Sobald aber Ermüdung beim Hörer eintritt, wirkt das Schönste nicht mehr. Es ist ein

grosser Irrthum, in der Ausbreitung der Formen einen Fortschritt der Neuzeit finden zu wollen. Wenn dies wahr sein sollte, müsste erst bewiesen werden, dass die neuere Generation einen Fortschritt in der Geduld, in einer anhaltenderen Aufmerksamkeitsfähigkeit gemacht habe, was mit Erfahrungsgründen schwerlich darzuthun ist. Schiller's dramatischen Werken fehlt es gewiss nicht an Fülle und Reichthum der Gedanken, aber es ist noch Niemandem eingefallen, ihre Länge für einen Vortheil zu erklären und zur Nachahmung zu empfehlen. Wie oft hört man auch bei Musikstücken ausrufen: schön, aber zu lang! Mit Wenigem viel sagen, bleibt für alle Zeiten eine Hauptmaxime der ächten Künstler. Um aus der neuesten Zeit ein Beispiel anzuführen, nenne ich Rob. Schumann's Werke, in denen das Streben nach Kürze nicht zu verkennen ist.

Die Form darf aber auch nicht zu kurz sein, denn eine solche hat nicht Zeit und Kraft, das Gemüth in gehörige Bewegung zu bringen und mit der beabsichtigten Stimmung zu erfüllen.

Beide Gesetze sind nun freilich sehr relativ. Es kann uns eine ganze Symphonie zu kurz, ein einzelnes Lied zu lang erscheinen, wenn z. B. in jener der geistige Stoff zu unvollständig, in diesem zu gedehnt behandelt worden. Denn dem inneren Wesen des Gegenstandes gemäss ist natürlich jede äussere Form zu gestalten. Dessenungeachtet hat doch auch letztere für die verschiedenen Arten der Tonstücke ein gewisses Gesetz der Grösse, des Umfanges, auf welches man bei der geistigen Fassung und Darstellung des Stoffes Rücksicht zu nehmen hat, und welches zu sehr überschritten ein Zuviel, oder zu wenig erfüllt ein Zukurz empfinden lässt. So hat Franz Schubert in manchen seiner Instrumentalkompositionen die Formen offenbar in's Breite gesponnen, und dadurch zuweilen der vollen Wirkung seiner geistigen Intentionen geschadet.

Um nun dafür, für das rechte äussere Maass der verschiedenen Formen, einen sicheren Maassstab zu gewinnen, rathe ich dem Kunstjünger, von möglichst vielen Tonstücken, namentlich von solchen, die er in der Ausführung gehört, die Takte zu zählen. Sodann ist es auch sehr erspriesslich, eigene Kompositionen in der Hauptskizze erst Andoren auf dem Klavier vorzuführen. Der Autor findet ein Werk von sich selten zu lang, während Andere, die seine Wärme dafür nicht mit heran bringen, das Zuviel gar leicht empfinden..

Auch die einzelnen Theile, Gruppen, Perioden u. s. w. nach ihrem Umfang in den verschiedenen Formen zu untersuchen, ist zu empfehlen. In einem Allegro z. B. schaden viele einzelne selbstständige Sätze leicht der Fassbarkeit des Ganzen und zerstückeln die Form, während viele breite Perioden ein Adagio wieder zu sehr ausdehnen und leicht Monotonie erzeugen. Man kann daher als Regel

annehmen: je grösser die Form, je grösser auch die Theile, Gruppen, Perioden, — je kleiner die Form, je kleiner auch ihre verschiedenen Abtheilungen.

Verlangt nun der äussere Organismus eines Tonwerkes, um auffassbar zu werden, überhaupt Theile, Gruppen, Perieden u. s. w., so leuchtet ein, dass alle diese Dinge erkennbar gestaltet werden müssen. Anerkennt man z. B. in einem Musikstücke die Nothwendigkeit der Periodenabtheilung, so muss diese doch wohl auch überall als solche unterschieden werden können, als ein Einzelwesen, als beginnend, fortlebend und endend deutlich zu erkennen sein. Leider scheinen in neuerer Zeit manche Komponisten das nicht mehr für nöthig, oder für zu gewöhnlich zu halten. Sie wollen originell sein, und glauben dies durch ein Verschwimmenlassen der Theile, durch schwer oder gar nicht unterscheidbaren Periodenbau, also durch Unverständlichkeit zu erringen. Was würde man von einem Schriftsteller sagen, der ohne Komma und Punkte immer fort schreiben, seine Gedanken alle in einander fliessen lassen wollte? Warum tadelt man die zu langen, mit Parenthesen durchflochtenen, sogenannten Schachtelperioden? Weil sie die Auffassung ihres Gedankeninhaltes erschweren. Ebenso fällt es nie einem vernünftigen Maler, Architekten, Bildhauer u. s. w. ein, die Theile in seinen Werken ununterscheidbar in einander fliessen zu lassen; im Gegentheil streben alle diese Künstler, ihre Formen im Ganzen und Einzelnen so klar und bestimmt wie möglich auszubilden. Und die Tonwerke, die, als in der Zeit schnell vorübereilende Wesen, an sich schon am schwersten aufzufassen sind, sollten gewinnen durch verwickelte Konstruktion, durch schwer oder gar nicht erkennbare Unterschiede der Theile?

Wichtiger noch als das Maass der äusseren Form ist natürlich die Uebereinstimmung des Ganzen und der Theile mit dem inneren geistigen Wesen des zu schildernden Objektes. Diese wird allein erreicht durch treue Nachahmung der Natur, doch wohl verstanden: in künstlerischer Fassung. Die traurige Stimmung eines Menschen z. B. kann tage-, ja wochenlang dauern, die verschiedenen Modifikationen derselben können sich in dem Gemüthe hundertmal wiederholen, — wer alles dieses der natürlichen Dauer nach treu abkonterfeien wollte, würde ein Kunstmonstrum in die Welt setzen. Hierin kann also die treue Nachahmung der Natur nicht bestehen. Sie besteht aber darin, dass erstens kein wesentlicher Zug des Objektes in dem Kunstnachbilde fehle, und dass zweitens diese verschiedenen Züge, Modifikationen des Gefühlsobjektes der Natur desselben gemäss, aber zusammengedrängt auf einander folgen.

Es liegen dafür in den Instrumentalwerken der Meister bereits viele herrliche Muster vor, die der Kunstjünger unablässig studiren und wonach er seine eigenen Hervorbringungen zu bilden suchen muss.

Um ihm beides, Studium und Uebung, in dieser Beziehung zu erleichtern, mag die folgende Aphorisme dienen.

7.

Disposition.

Wie sehr auch manche Aesthetiker den Kreis des durch die reine Instrumentalmusik Ausdrückbaren noch beschränken wollen, dreierlei müssen alle zugeben:

1) dass ein Gefühl in seinem Totale durch Töne zu schildern sei; 2) dass die innerhalb dieses Totale erscheinenden Modifikationen gleichfalls mit dargestellt werden können; und dass 3) auch die Aufeinanderfolge dieser verschiedenen Modifikationen und die Vermittelung derselben durch Uebergänge — aus dem einen in den anderen Gefühlsmoment, den natürlichen Gesetzen der Seele nach, — in guten Tonwerken zu erkennen und zu erfühlen ist.

Kann und soll nun diese dreifache Ausdrucksweise die Aufgabe jedes ächten Tondichters sein, so muss auf sie auch das Streben des Schülers von dem Augenblicke an, wo er die Technik einigermassen überwunden hat, unausgesetzt gerichtet werden.

Wie ich daher dem Anfänger schon, wenn er einzelne Sätze und einfache Perioden technisch gewandt bilden kann, aufgebe, in diesen kleinen Formen nun auch bestimmte Gefühlszüge auszudrücken, so verlange ich später, wenn er die Technik der ganzen Formen bis zu einem gewissen Grade in seiner Gewalt hat, auch den Ausdruck bestimmter Gefühle unter den drei oben gegebenen Bedingungen. Und um ihn hierbei vor allem unbestimmten Nebeln und Schwebeln zu wahren und mit vollstem Bewusstsein auf seine Aufgabe zu fixiren, muss er mir über diese erst eine Disposition mit Worten vorlegen. Zu dieser gelangt er am leichtesten auf folgende Weise.

Der Gegenstand der Schilderung soll z. B. der Gemüthszustand sein, in welchen ein von Noth und Armuth gedrückter Mensch bei der Nachricht gerathen mag: er habe soeben das grosse Loos gewonnen.

Nun sucht sich der Tonjünger vermittelst seiner Einbildungskraft in diese Lage zu versetzen, und die daraus entspringenden Bilder und Gefühle in seiner Seele zu wecken. Was die Natur des Objcktes auf diese Weise in ihm lebendig gemacht, an einzelnen Zügen zur inneren Anschauung und zum Bewusstsein gebracht hat, notirt er sich mit Worten in kurzen Sätzen. Die allererste Folge der Nachricht wird z. B. ein stürmisches Aufjauchzen der Seele sein. Keine andere Vorstellung, kein anderer Gedanke, als: »ich habe das grosse Loos gewonnen, nun ist alle Noth vorbei!«, kann aus dem ersten heftigen Freudenrausch sich emporarbeiten.

Hat dieser aber eine Weile in dem Gemüth gewaltet, so wird darauf der Gedanke, was mit dem Reichthum nun Alles anzufangen, welche gehegten Wünsche nun erfüllt, welche Genüsse nun damit zu gewinnen sind, erwachen und die Phantasie in ein süsses Bilderspiel versetzen.

In diesem zweiten glücklichen Moment zuckt dann vielleicht später der Zweifel: »Ist es auch wahr? ist die Nachricht keine Täuschung? kein Irrthum?« Der lange Gedrückte glaubt schwer an eine Aenderung seines elenden Zustandes. Wenn es nun Täuschung wäre! raunt ihm die innere Stimme zu, und wie von eisigem Hauche berührt, erstarren die wogenden Freudenwellen.

Doch nein! es ist kein Traum, keine Täuschung, es ist herrliche, wonnige Wirklichkeit! ruft jetzt der siegende Geist, verjagt die Zweifel, und der Freudentaumel kehrt zurück.

Nachdem endlich dieser wieder eine Weile geherrscht, erwacht wohl eine religiöse Stimmung. Die gerührte Seele sendet ein inbrünstiges Dankgebet gen Himmel.

Und hiermit wären etwa die Hauptmomente gefasst, welche aus diesem Objekte für die musikalische Schilderung in einem ersten Quartett-Allegro z. B. sich bieten möchten*).

Für jeden solchen Moment nun diente als besondere Form eine Gruppe des ersten Theiles, woraus sich die Hauptdisposition ergäbe, in folgender Weise z. B.:

Themagruppe: Erster, stürmischer Jubel.

Uebergangsgruppe: Bilderspiel der Einbildungskraft, Wünsche, Genüsse.

Gesanggruppe: Zweifel, Furcht, Täuschung.

Schlussgruppe: *a.* Zurückkehrende freudige Ueberzeugung der Wirklichkeit des Glückes. *b.* Dankgebet.

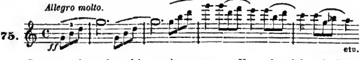
Der zweite Theil verarbeitet alsdann diese Hauptmomente weiter, reicher, mannichfaltiger, wobei zwar die technische Form desselben einen Anhaltepunkt bietet, die inneren psychologischen Gesetze des zu schildernden Gemüthszustandes aber natürlich die Besonderheiten

*) Weder will ich mit Obigem gesagt haben, dass die möglichen Gefühlsmomente, welche aus diesem Objekt sich in der Seele erzeugen können, erschöpft seien, noch dass die angegebene Folge als die derselben einzig naturnothwendige angesehen werden müsse. Es kann in letzterer Hinsicht z. B. auf den ersten Freudenrausch wohl schon der Zweifel, oder auch das Dankgefühl gegen die Vorsehung folgen, je nach der besonderen Individualität des Menschen, an den ein solches Ereigniss herantritt und auf ihn wirkt. Ich wollte nur eine Andeutung geben, wie der Kunstjünger bei der Anlage einer Disposition ungefähr zu verfahren habe. Für die richtige Anwendung bei seinen eigenen Arbeiten muss er die Psychologie des Menschen eifrig studiren und zu Rathe ziehen.

vorschreiben, aus denen die Verschiedenheiten jener fliessen, wie wir sie in den Werken ächter Meister vorfinden.

Bei möglichst tiefer Versenkung in diese Hauptmomente, welchen die Gruppen als Hauptformen dienen, werden sich ferner innerhalb derselben für die einzelnen Perioden, in welche sie zerfallen, auch die feineren Nuancirungen jener Hauptgefühlsmomente darstellen, und auf diese Weise die innere und äussere Form des Ganzen wie des Einzelnen sich künstlerisch und psychologisch übereinstimmend herausgestalten.

Hat der Schüler nun das Objckt und seine Hauptform durch eine Disposition mit Worten der Natur nach bestimmt und in sich lebendig gemacht, so wird die Phantasie anfangen, ihm bald zu diesem, bald zu jenem Hauptmomente kleinere oder grössere Bilder zuzuführen, die er notirt, wie sie ihm kommen, z. B. zu der Themagruppe etwa:



So sammelt er fort, bis er einen grossen Vorrath solcher Gedankenembryone hat, die die Modelle zu den Gruppen und Perioden abgeben. Wie er sie dann ausbilden, erziehen, benutzen, und nach und nach das ganze Stück vollständig daraus herstellen kann, hat das Buch ihm hoffentlich gelehrt.

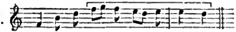
Hierbei ist noch zu bemerken, dass die Methoden der Ausbildung der Gedankenembryone gar verschieden sein können, wie wir schon früher angedeutet.

Obigen Gedanken z. B. in melodischer Gestalt isolirt betrachtet, so ist in dem dritten und vierten Takte eher ein Fallen als ein Steigern des Freudengefühls zu empfinden, was später zu verbessern sein möchte.

Dass solche erste Hinwürfe selbst den grössten Künstlern nicht immer gleich in ausdrucksvollster Gestalt kommen, habe ich schon mehrfach ausgesprochen und an Beispielen von Beethoven gezeigt. Noch eines möge hier stehen, um anschaulich zu machen, wie eine mattere Wendung durch kleine Aenderungen lebendiger und dadurch ausdrucksvoller gebildet werden kann. In der ersten Skizze zur Adelaide von Beethoven kommt gleich im Anfange folgende Stelle vor (s. Beethoven's »Studien« nach Seite 352),



welche der Meister von der eingehakten Stelle an, wie wir aus der gedruckten Adelaide sehen, später, und gewiss besser, so gewendet hat:

77. 

So viel über die Art, wie der Schüler seine eigenen Dispositionen zu machen hat. Aehnlich verfahre er bei dem Studium guter Muster in dieser Beziehung. Er suche nämlich das Objekt des Meisters zu erfassen und ziehe sich das Schema der einzelnen Momente, also eine Disposition aus. Am leichtesten wird ihm das zunächst bei Opernouvertüren werden, namentlich, wo der Inhalt aus der Oper selbst gewebt ist, wie z. B. in der Ouvertüre zum Freischütz, in der Ouvertüre zur Schweizerfamilie von Weigl, und in der Ouvertüre zu Fidelio. Sodann sind die Ouvertüren von Mendelssohn wegen bestimmter Angabe ihrer Objekte zu studiren.

Ferner gehe er an solche Werke, wo wenigstens Andeutungen vom Komponisten bekannt sind, wie z. B. bei der *C*moll Symphonie von Beethoven. Bei dem ersten Allegro derselben hat der grosse Meister bemerkt: »So klopft das Schicksal an die Pforte«. Offenbar hat er damit irgend ein schmerzhaftes Ereigniss andeuten wollen, das plötzlich in sein Gemüth geschlagen und das nun darin sich austobt. Endlich suche er auch aus Meisterwerken, die gar keine Wortangabe ihres Inhalts haben, das darin ausgedrückte Hauptgefühl mit seinen verschiedenen Nuancen zu erfassen, und eine Disposition daraus zu ziehen. Auf diese Weise wird sein Geist auf das Bestimmte, Gehaltvolle, Charakteristische in der Tonkunst gerichtet und er reich an Mitteln werden, es in naturgemässer und künstlerischer Form zur erfreulichen Erscheinung und Wirkung zu bringen.

8.

Ferneres über die Ausspinnung der Tonstücke.

Aus geringen Keimen, aus Motivgliedern, Motiven, Abschnitten, höchstens Sätzen, welche die Modelle abgeben, werden, wie das Buch gezeigt hat, die Perioden fort- und ausgesponnen. Aus mehreren Perioden bilden sich Gruppen, aus mehreren Gruppen Theile, aus zwei oder drei Theilen entstehen ganze Formen.

Die Modelle, haben wir ferner gesehen, sind entweder thematische, d. h. solche, die aus den Hauptgedanken des ersten Theils, und namentlich aus dem Hauptthema durch Umwandlungen gewonnen werden, oder neue, d. h. solche, die in vorhergehenden Gedanken noch nicht dagewesen sind.

Da nun jeder Gedanke, auch der kleinste, ja scheinbar unbedeutendste, zu einem Modell dienen und aus ihm die interessanteste

Gestaltung erzeugt werden kann, so leuchtet ein, dass namentlich in polyphonen Setzweisen, wo jede Stimme oder mehrere Stimmen doch melodisch bedeutender auftreten, in einer einzigen Periode schon eine Menge Stoff, viele Modelle zu künftigen Periodengestaltungen liegen können, insofern man sie dazu benutzen will.

Hierdurch sind dem gewandten Tonsetzer weitere unerschöpfliche Ausspinnungsmittel für Tonstücke geboten. Besonders kann er dadurch, wenn er nämlich in den Nebenstimmen versteckter liegende Motive zu Modellen späterer Perioden ergreift, solchen Perioden das Ansehen neuer Bildungen geben, weil sie von dem Hörer nicht so bestimmt, wie Hauptgedanken in der Hauptstimme, erfasst werden. Zugleich aber sind sie doch dagewesen, und tragen dadurch, wenn auch dem Hörer oft unbewusst, zur strengeren Einheit des Musikstückes bei.

Um deutlich zu verstehen, was ich hiermit meine, schlage der Schüler Seite 307 auf und betrachte die Periode aus dem grossen *F* dur Quartett von Beethoven, welche das Beispiel 873 vollständig zeigt. Im neunten Takte derselben hat das Cello folgendes Motiv

78.

als Akkompagnement zu dem thematischen Motiv in den drei Oberstimmen.

Dieses benutzt Beethoven zu einer scheinbar neuen Gestaltung eines unmittelbar auf diese Periode folgenden selbstständigen Satzes, wie hier zu sehen.



Man sieht, dass das obige Motiv des Cello hier in der Einhakung 1 umgekehrt und als Modell zu dem neuen selbstständigen Satze benutzt worden ist.

So hat ferner Beethoven wieder aus dem vierten Takte des vorstehenden Satzes — Einhakung 2 — das Modell zu der darauf folgenden Periode gebildet, indem er die rhythmische Gestalt behalten und nur die tonische etwas verändert benutzt hat, wie hier bei Einhakung 3 zu sehen.



Richtet der Jünger seinen Blick nun auch von diesem Gesichtspunkte aus auf die Folge der Perioden und deren Modellmaterial in den Werken guter Meister, so wird er sehen, wie oft letztere von diesem Fortspinnungsmittel Gebrauch gemacht haben, und wie dadurch neben grosser Einheit grosse Mannichfaltigkeit und zugleich der schönste Fluss des Ganzen, d. h. die innige Verbindung und Verflechtung aller einzelnen Tonbilder zu einem grossen Tonbilde gewonnen wird.

9.

Instrumentation.

Obgleich die Lehre von der Instrumentation ausführlich erst in dem zweiten Bande gegeben werden kann, so mögen doch hier einige Andeutungen darüber in Bezug auf das Streichquartett und die Klavierkomposition dem Schüler willkommen und seinem Schaffen in diesen Kompositionsarten förderlich sein.

Instrumentation bedeutet Inklangsetzung der musikalischen Gedanken. In diesem Sinne ist jede auf das Papier geschriebene Melodie, sobald sie einem Instrumente für die Ausführung zugetheilt worden, instrumentirt, d. h. in bestimmten Klang gesetzt.

Die allermeisten Instrumente haben drei verschiedene Klangregionen: Tiefe, Mitte, Höhe. Daher beginnt, streng genommen, die Instrumentation schon mit einem Instrumente, insofern demselben Gedanken durch höhere oder tiefere Lagen verschiedene Klangnuancen ertheilt werden können. Folgende kleine Melodie, obwohl von demselben Instrumente, der Violine, vorgetragen, ist doch dreifach verschieden instrumentirt, denn sie erscheint in drei verschiedenen Klangmodifikationen.



Das Streichquartett hat zwei Violinen, Viola und Violoncell, also drei Instrumente, wovon jedes für sich seine drei verschiedenen Regionen besitzt, und alle drei auch gegen einander im Klange verschieden sind.

So kann man also obige Melodie wieder auf der Viola und weiter auch auf dem Violoncell anders instrumentiren, wie folgendes Beispiel zeigt.



Zwar sind die Töne bei 3 und 4 in der Viola den Tönen bei 1 und 2 in der Violine, und ebenso die Töne bei 6 im Cello denen bei 2 in der Violine, bei 4 in der Viola, die Töne bei 7 im Cello denen bei 5 in der Viola der Tonhöhe nach ganz gleich, aber keinesweges ganz gleich im Klange, wie Jeder hören wird, der obige Beispiele von den verschiedenen Instrumenten vortragen lässt.

Denkt man nun daran, dass im Streichquartett ausser der einstimmigen auch die zwei-, drei- und vier-, und wenn man Doppelgriffe benutzt, noch viel mehrstimmige Setzweise anzuwenden ist, so wird begreiflich, wie unendlich verschieden derselbe einfachste Gedanke mit der einfachsten Begleitung schon in Klang gesetzt, instrumentirt werden kann. Nur einige Beispiele können als nächste Hinweise gegeben werden.

Zweistimmig.





Dass nun in dieser einzigen Gestalt des Gedankens die Klangmischungen noch lange nicht erschöpft sind, bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung. Nun denke man aber dazu an die unendlichen rhythmisch verschiedenen Begleitungsweisen einer und derselben Melodie, welche in dem Reiche der Möglichkeit liegen, und wodurch jedesmal ein anderes Klangbild, eine andere Klangmodifikation entsteht, z. B.



so wird man begreifen, welcher unendlichen Mannichfaltigkeit der Instrumentation schon das Streichquartett fähig ist.

In diesem Sinne nun giebt es auch schon für das Pianoforte allein eine Kunst der Instrumentation, insofern nämlich eine und dieselbe

auf das Papier geschriebene Melodie den verschiedenen Regionen dieses Instrumentes zugetheilt, in ein-, zwei-, drei-, vier- bis zehnstimmiger Setzweise dargestellt und mit den verschiedensten rhythmischen Figuren begleitet werden kann.

Eine weitere Art mannichfaltiger Instrumentation entsteht bei Kompositionen für das Pianoforte mit Begleitung von Streichinstrumenten durch den schärfer unterschiedenen Klangcharakter der letzteren von dem des ersteren. Doch wird auch dadurch die Schwierigkeit einer guten Instrumentation vermehrt. Denn je abstechender von einander die Klangcharaktere der Instrumente sind, je sorgfältiger muss man ihre verschiedenen Mischungen mit einander berechnen, damit sie überall einen wohlthuenden Zusammenklang, ein wohllautendes Totalklangbild geben. Bei der Stärke des Klanges namentlich, welche in neuerer Zeit die Flügel gewonnen haben, können die Streichinstrumente leicht so übertönt und überrauscht werden, dass ihre Klangwirkung oft ganz vernichtet oder doch zu sehr in Schatten gestellt wird.

Ueber den höheren Zweck der Instrumentation, als Dienerin der Wahrheit des Ausdrucks, ist auf Seite 377 eine Andeutung gegeben worden. In Bezug auf die Schönheit der Instrumentation ist zu sagen, dass diese in dem durchgängigen Wohlklang für das Ohr liegt. So widerwärtig uns eine abgesungene, krächzendo Singstimme ist, mag sie die schönste Arie vortragen, so widerwärtig wirkt ein unangenehmer Zusammenklang mehrerer Instrumente, eine Instrumentation, die kein wohllautendes Totalklangbild bietet. Es giebt nichts in dem ganzen Universum, das, musikalisch geschildert, in einem unangenehmen Klange erscheinen dürfte; und wenn der Komponist den Weltuntergang zu schildern hätte, und unsere Seele würde schaudernd ergriffen von der Wahrheit der Schilderung, das Ohr müsste doch in Wollust schwelgen über den Wohlklang, in welchem das Schreckliche ihm erschiene.

Wie nun dieser Wohlklang in der Instrumentation zu erreichen, das ist mit Wenigem nicht abzumachen; es ist im zweiten Bande zu lehren versucht worden. Studium, Beobachtung und Erfahrung des Schülers selbst sind auch hier, wie überall in der Kunst, die besten Helfer. Die Instrumentation des Streichquartetts ist übrigens in Beziehung auf den Wohlklang am leichtesten mit zu erwerben, wegen der Klangverwandtschaft dieser Instrumente, wodurch der Schüler zu ungeeigneten, übelklingenden Verbindungen derselben weniger verleitet wird, und sich leichter davor bewahren kann.

Eine Hauptmaxime für die Instrumentation ist, dass jeder Gedanke rein und ungetrübt erscheine, d. h. dass keine Stimme den beabsichtigten Klangcharakter zerstöre und keine Stimme durch ungeeignete Figurenzuthat der Deutlichkeit des Totalklanges Eintrag

thue. Man muss daher sein Augenmerk zunächst auf die Stimme richten, welche die Hauptzeichnung, die Hauptmelodie vorzutragen hat, und die anderen so danach berechnen und setzen, dass sie jene nicht decken, nicht in Schatten stellen, sondern sich vielmehr an dieselbe anschmiegen, sich ihr unterordnen und sie in's gehörige Licht stellen. Gegen diese Maxime fehlen nicht bloss Anfänger, sondern auch erfahrene Komponisten, ja man könnte den grössten Meistern wohl hie und da Ungeeignetes in dieser Beziehung nachweisen. Um so mehr muss man dem Kunstjünger rathen, diese Maxime vorzüglich in's Auge zu fassen und ihrer besten Ausübung überall möglichst nachzustreben.

10.

Beethoven's Maximen.

Kein Künstler schöpft Alles unmittelbar nur aus seinem Geiste. Das Meiste lernt er seinen Vorgängern ab, durch eifriges Studium ihrer Werke. Er betrachtet sie unablässig im Ganzen und Einzelnen, er zergliedert sie, untersucht sie von allen Seiten, sucht die Maximen, nach welchen jene arbeiteten, zu ergründen, gewinnt so seine Kunsteinsichten, und wird dadurch bei ähnlichem Talente zu ähnlichen Kunstschöpfungen befähigt.

Die grössten Meister waren im Anfange meist sclavische Nachahmer ihrer Vorgänger. Erst später machten sie sich unabhängig von ihren Mustern. Der Kunstjünger, der einen anderen Bildungsweg einschlagen, der das Vorhandene nicht studiren, der selbstständig und originell von Haus aus anfangen will, wird schwerlich weit kommen.

Fehlt eine wesentliche Kunstmaxime in dem Bewusstsein des Jüngers, so wird auch seinen Produktionen eine wesentliche Kunsteigenschaft fehlen. Man kann nicht hervorbringen, was man nicht kennt und worauf man das Wollen der schaffenden Kräfte nicht richtet. Selbst an den Werken tüchtiger Meister lässt sich die Wahrheit dieser Bemerkung nachweisen. So ist z. B. Carl M. v. Weber das Wesen der thematischen Arbeit in der vollen Klarheit, Wichtigkeit und Herrlichkeit nicht aufgegangen, wie Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schumann es erkannt haben, und es fehlt deshalb auch seinen Instrumentalkompositionen meistentheils der Reiz, der in jener Meister Werke daraus geflossen.

Sobald wie möglich also alle die Maximen kennen zu lernen, welche in den Köpfen der besten Meister gelebt und diese bei ihren Schöpfungen geleitet haben, muss das Hauptstreben aller nachfolgenden Talente sein, und ist es auch bei den meisten.

Die Summe aller dieser Einsichten, welche die Zeit nach und nach entwickelt und ausgebildet hat, lebte vollständig in Beetho-

ven's Geiste. In seinen Werken liegen die ächten und wesentlichen Kunstmaximen alle auf's Herrlichste ausgeprägt vor Augen. Kennt man sie, so kennt man zugleich alle die der besten vorangegangenen und nachgekommenen Meister.

Ich habe manche Andeutungen darüber in diesem Bande gegeben. Es wird aber nichts schaden, wenn ich sie hier noch einmal zusammengefasst und vervollständigt, so weit sie sich auf die bisher entwickelten Formen beziehen, dem Schüler als Leitfaden bei seinen eigenen Studien vorüberführe.

Wie der grosse Meister seine verschiedenen Werke alle aus sehr kleinen Keimen vermittelst der thematischen Arbeit herausspinnt, ist zur Genüge gezeigt worden.

Um diese thematischen Beziehungen nun aber auch überall für den Hörer leicht erkennbar zu machen, befolgt er hauptsächlich zwei Maximen.

Erstens bildet er seine Themata stets kurz, einfach und in prägnantester Gestalt aus, damit sie gleich gefasst und gemerkt werden können; zweitens wählt er aus den unerschöpflichen thematischen Umgestaltungen immer nur diejenigen wieder, welche als aus dem Thema geflossen leicht erkennbar sind. Hat aber eine thematische Gestaltung einmal ein etwas zu fremdartiges Aussehen, so lässt er sie wenigstens auf eine unmittelbar vorhergehende erkennbarere folgen, entwickelt sie aus dieser, wodurch sie dann ebenfalls als eine thematische nicht zu verkennen ist. Ein Beispiel wird genügen, die letzte Bemerkung deutlich zu machen.

In dem oft berührten Quartett aus *F*dur, 59stes Werk, Nr. 7, kommt eine Periode vor, deren Modell folgendes ist:



Dieser Gedanke ist ein thematischer, wie man aus der eingehakten Stelle des Hauptthema's im zweiten und dritten Takte hier bei *b.* sieht.

88. *b.*

Träte obige Periode bei *a.* nun etwa nach mehreren neuen Perioden erst auf, so würde ihr thematischer Bezug vielleicht manchem Hörer entschlüpfen. In dem Quartett aber geht das ganze Thema mehrmals unmittelbar in sehr erkennbarer, obwohl auch thematisch umgewandelter Gestalt durch die verschiedenen Stimmen und nistet sich dadurch so fest in's Ohr, dass auch jenes kleine Modell bei *a.* leicht als aus dem Hauptthema geflossen zu erkennen ist.

Weil nun aber so viele Perioden in den Beethoven'schen Kompositionen nur aus einem oder einigen Hauptgedanken gebildet sind, so könnte diese fast ununterbrochene thematische Arbeit leicht Monotonie erzeugen. Um diese zu vermeiden, hat Beethoven eine weitere glückliche Maxime, welche er nie aus dem Auge verliert. Er giebt nämlich jeder thematischen Umwandlung in ihrer melodischen Zeichnung zugleich immer anderes Beiwerk durch andere Harmonisirung, anderes Akkompagnement, andere Instrumentirung, Vertheilung an andere Stimmen u. s. w., wodurch das Bekannte überall in neuem Reiz erscheint. Er wiederholt überhaupt fast nie einen Gedanken ganz in derselben Gestalt, sondern zeigt ihn meistentheils von irgend einer neuen Seite. Hierdurch entsteht die grosse Einheit und ausserordentliche Mannichfaltigkeit zugleich in allen seinen Werken.

Eine andere Maxime Beethoven's heisst: »Jeder Gedanke soll schöner sein als der vorhergehende«. Dies erreicht der Meister vorzüglich durch zwei Mittel. Erstens: durch die geschickte Stellung der thematischen Gestaltungen, wenn er die geringeren im Anfang, die bedeutenderen später und die überraschendsten zuletzt bringt; zweitens: durch die auffallende Kontrastirung aller Gedanken gegen einander. Man untersuche zunächst zwei neben einander stehende Perioden, halte sodann irgend eine Periode gegen irgend eine andere des Stückes, immer wird sich ein bedeutender Kontrast entdecken lassen, hier in der Modulation, dort in der Instrumentation u. s. w., meist in mehreren Elementen zugleich. Der Jünger studire Beethoven's Werke auch in diesen Beziehungen unablässig, und es wird ihm klar werden, was Stellung und Kontrastirung der musikalischen Gedanken bedeuten. Manche Komponisten bringen mit ihren, einzeln betrachtet, oft recht guten Ideen bloss deshalb weniger Wirkung hervor, weil sie dieselben nicht gehörig zu stellen und zu kontrastiren verstanden.

Der Schluss eines Stückes bestimmt die Totalwirkung vorzüglich mit. Ende gut, Alles gut! Keiner hat auf die Erfüllung dieser Bedingung mehr Fleiss verwendet, als Beethoven. Wenn die Repetition des ersten Theils ihrem Ende zuläuft und man den vollen Abschluss erwartet, macht der Meister gewöhnlich noch eine ungeahnte Wendung, bringt noch eine oder einige höchst interessante thematische Gestaltungen hervor und schliesst dann erst das Ganze.

Kein Komponist ist ferner reicher an besonders hervorstechenden Licht- und Glanzbildern, die, wie das bengalische Feuer in manchen Zauberopern, einen magischen Schein über das Ganze ausgiessen. Man höre die Stellen aus seinem *Es* dur Quartett, welche im Buche auf Seite 96 und 97 in den Beispielen 266, 267, 268 in ihren Anfängen stehen, und man wird begreifen was ich meine. Von sol-

chen Stellen wimmeln die allermeisten seiner Werke und namentlich findet man dergleichen in seinen Schlussperioden.

Durch die Maxime, stets ein Objekt auf das Bestimmteste auszudrücken, hat sich seine universelle Ausdrucksfähigkeit für die verschiedenartigsten Erscheinungen im Menschengemüthe so ausserordentlich ausgebildet. Von der zartesten Liebesregung an bis zu der wildempörtesten Leidenschaft drückt er Alles mit gleicher Wärme, Kraft und Treue aus. Der Jünger halte daher gleichfalls an dieser Maxime fest, und er wird, wie schon mehrfach bemerkt worden, seine Ausdrucksfähigkeit stärken und vermannichfaltigen.

Wunderbar ist die Bestimmtheit aller einzelnen Gedanken Beethoven's. Jeder erscheint wie aus einer inneren Nothwendigkeit hervorgegangen, als müsse seine Gestalt nun gerade so und könne gar nicht anders sein. Wie die Natur jedes Glied eines Geschöpfes nach einer bestimmten inneren Regel, dem jedesmaligen Charakter des Ganzen gemäss, bildet, so sind Beethoven's Gedanken nach derselben Maxime geschaffen. Ich will nur ein Beispiel dafür geben.



Man ändere an vorstehender Melodie nur eine Note, man setze z. B.

90.

also anstatt des *e*, wie hier geschehen, *c*, und man wird augenblicklich fühlen, dass die Gestalt dieses Gedankens verletzt, sein Schwung geschwächt worden ist.

Aber freilich brütete Beethoven auch über jedem Gedanken, wenn er in ihm zu dämmern begann, so lange, bis derselbe in voller Klarheit in seiner ihm nothwendig zukommenden Gestalt heraustrat. Beethoven verstand die Fixirungskunst und hatte eine eiserne Geduld. Er prüfte jede einzelne Note und änderte den Gedanken, wenn er ihn auch schon auf dem Papier hatte, so lange um, bis er vollständig war, was er sein sollte und musste. Daher hielt er, wie

Schindler berichtet, manche Werke einer strengen Feile wegen öfters mehrere Jahre zurück.

Eine Hauptmaxime Beethoven's ist ferner stets klarer Perioden- und Gruppenbau. Nirgends wird man beide unverständlich und unverständig ineinanderfliessen, sondern sie stets erkennbar von einander unterschieden sehen*).

Beethoven komponirte, nach seinem eigenen Geständniss, immer an mehreren Sachen zu gleicher Zeit, ein Beweis, dass auch er, wie schon bei Mozart bemerkt worden, Skizzirung und Ausführung trennte und keinesweges ein Stück in einem Gusse bloss hinwarf, wie Manche für nöthig halten.

Bei seiner Instrumentation überhaupt, also auch bei Quartett- und Klavierkompositionen, waren seine beiden Hauptmaximen: Wahrheit des Ausdrucks und Wohlklang.

Alles zusammengenommen, kann man sein Hauptstreben so ausdrücken:

Für das Ohr — höchster Wohlklang.

Für das Gefühl — psychologische Wahrheit.

Für den Verstand — Ordnung, Symmetrie, fassbare Form, thematische Arbeit.

11.

Besondere Bildungsmittel.

Der Schüler studire den Menschen, seine Triebe, Affekte, Gefühle, Leidenschaften, indem er alles dieses unausgesetzt in seinem eigenen Inneren sowohl, als auch an Anderen beobachtet. Die Lektüre guter Schriften über Psychologie, auch guter Romane und dramatischer Werke werden ihn dabei unterstützen.

Er ziehe sich ferner oft den Hauptmelodiefaden aus guten älteren und neueren Kompositionen aus und sehe später wieder nach, wie ihn die Meister in der Partitur ausgeführt haben.

Eben solche Auszüge mache er sich von den blossen Harmonieunterlagen ganzer Stücke. Ein besonders gutes Bildungsmittel ist, die Werke ächter Komponisten aus den Stimmen in Partitur zu setzen. Da wird man bei Betrachtung einer einzelnen Stimme sehen, wie oft aus einem noch so unscheinbaren Gedanken durch Zuthat anderer Stimmen die schönste Gestaltung entstehen kann.

Der Schüler höre möglichst viel gute Musik und übe sich, die Instrumentation so genau zu erfassen, dass er sie ziemlich selbst in Partitur wiedergeben könne.

---

*) Nur in seiner letzten Periode ist er von diesem Grundsatze zuweilen abgewichen.











